

IL TEMPO DELLA CRISI E L'IMMAGINE DELL'ITALIA NEGLI ANNI VENTI DEL NOVECENTO. IL VIAGGIO DELL'INTELLIGENZA ITALIANA A BERLINO. IL MITO DEL FUTURO E LA LEGGENDA DELLA TRADIZIONE TRA LE DUE GUERRE: DA BUSONI A PIRANDELLO.

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Enzo Giorgio Fazio

Berlin 2022

Erstgutachter

Prof. Dr. Joachim Küpper

Zweitgutachterin

Prof. Dr. Susanne Zepp

Disputatio 01.06.2022

Indice

IL TEMPO DELLA CRISI E L'IMMAGINE DELL'ITALIA NEGLI ANNI VENTI DEL NOVECENTO. IL VIAGGIO DELL'INTELLIGHENZA ITALIANA A BERLINO. IL MITO DEL FUTURO E LA LEGGENDA DELLA TRADIZIONE TRA LE DUE GUERRE: DA BUSONI A PIRANDELLO.

Introduzione.....	1
A cavallo tra due secoli: la nemesi	2
Gli 'Anni Venti': l'utopia impossibile	8
Il sogno di un'utopia mancata: Ferruccio Busoni	15
Tra echi di irridentismo futurista e progressismo pacifista: Ferruccio Busoni una dualità cisalpina-transalpina	21
Berlino 1913 – Il tempo e l'inutile nemesi	41
„Oggi abbiamo i futuristi e con essi di nuovo un movimento italiano”	51
La scena: il riverbero della sincronicità dell'asincrono	65
Il „saltuario esilio” di „una piccola colonia”	71
La terra aduggiata dai sette segni dell'Orsa, maledetta dal sole: <i>tempus exaltandi,</i> <i>tempus tacendi</i>	75
„L'aria di Berlino”: Paolo Monelli, „l'italiano anticonformista”	81
Il codice binario di Corrado Alvaro: <i>orgoglio e inquietudine</i>	101
Giuseppe Piazza: la macchina propagandista dell'Italia mussoliniana.....	123
Il disordine morale tra centro e periferia	145
„L'anticristo” e il „paragone impossibile”	157
Una passionaria friuliana a Berlino: Tina Modotti	165
Corrado Alvaro: periegesi e diaresi e la dicotomia biforcuta di Berlino.....	169
Pier Maria Rosso di San Secondo: il palindromo rovesciato	177
Luigi Pirandello e Pier Maria Rosso di San Secondo: due siciliani sulla scena tedesca ...	197

Pier Maria Rosso di San Secondo: dalla <i>Bella Addormentata</i> di Düsseldorf ai cromatismi di Berlino	203
Pier Maria Rosso di San Secondo: eresia e sacralità di un'impossibile meta	217
Pirandello, Rosso di San Secondo e i "conoscenti sconosciuti"	223
Pirandello uomo del Sud: Il contesto dell' "esilio" a Nord	243
I mesi berlinesi di Pirandello e il rapporto con l' "apparato"	267
La sconfitta: Il <i>növm</i> che non avanza	283
Eleonora Duse, Pirandello e l'Italia fascista all'ombra di Circe: il mito eterno del <i>Mare Magnum</i>	299
Gli anni di Pirandello e di Corrado Alvaro: l'inizio della fine	309
Conclusioni	329
Bibliografia	333
Appendice	381
Abstract Italiano	381
Abstract Deutsch	383
Abstract Englisch	385
Note al testo	387
Eigenständigkeitserklärung	389

Ora sono cieco e tutto mi è chiaro. [...] Da quando Zeus, o chi ne fa le veci, ha deciso di togliermi di nuovo la vista, questa volta a novant'anni, ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità e solo venendo qui posso intuirlo, solo su queste pietre eterne.¹

INTRODUZIONE

Europa non è una donna. È effluvio, forma-afflato, corpo? Europa è effluvio senza forma. Europa è afflato senza corpo. Si percepisce? Ha coscienza di sé? Non è estranea a sé stessa in ogni suo membro? Si toccano le sue dita, radicate nella stessa mano? Sfiora, in nodo avvinto, capello su capello? Dito non conosce il dito della sua mano. Capello non sfiora capello nel nodo. Europa non è un corpo. Europa è un fresco effluvio che fluisce. Europa è sottile afflato che si disperde. [...]

Europa è severa. Domina audace e possente. È sublime dignità e potentissimo precetto. Siede su un alto trono lontano. Nessun ginocchio mai abbastanza si prostra dinnanzi a lei per raggiungerla. Nessun braccio abbastanza in alto giunge, sul quale si china. Nessuna voce abbastanza implora da riempirle le orecchie. Europa è inavvicinabile. [...]

Europa è un bianco splendore, empio in una vitrea coppa. Chi la tocca con dito forte rompe le sottili pareti. Forse attende il tocco attraverso cui il contenuto si svuota. Allora ritorna alla sua origine che su di una stella riposa. E stella è nuovamente e brucia con fuoco benevolo nel cielo blu della notte – e ancora più silenziosamente nel pallido cielo del giorno. Forse giungerà qualcuno, che la tocca duramente con gesto sì sacrilego. Rompe la delicata coppa. Allora Europa libera, dalla vitrea prigionia, alla sua stella anela. Non avrei il coraggio per questo sacrilegio. Chi l'ha? Dov'è? Quando viene?²

¹ Andrea CAMILLERI, prolusione alla messa in scena al Teatro Greco di Siracusa dell'11 giugno 2018 di *Conversazione su Tiresia*, Siracusa 11 giugno 2018, e da un'intervista a Raffaella De Santis, «La Repubblica», 26.5.2018.

² „Europa ist kein Weib. Ist Duft, Form, Hauch, Gestalt? Europa ist Duft ohne Form – Europa ist Hauch ohne Gestalt. Faßt sie sich selbst? Fühlt sie sich selbst? Ist sie nicht mit jedem Glied sich selbst fremd? Rühren sich ihre Finger, an derselben Hand verwurzelt, an? Streift, im Knoten verschlungen, Haar an Haar? Finger kennt Finger ihrer Hand nicht. Haar streift Haar im Knoten nicht. Europa ist kein Leib. Europa ist kühler Duft der strömt. Europa ist dünner Hauch der zerfließt. [...] Europa ist streng. Sie herrscht kühn und mächtig. Sie ist letzte Würde und stärkster Befehl. Sie sitzt fern auf hohem Thron. Kein Knie beugt sich vor ihr tief genug, um sie zu erreichen. Keine Arme reichen hoch genug, auf die sie sich neigt. Keine Stimme fleht laut genug, daß sich ihre Ohren füllen. Europa ist unnahbar. [...] Europa ist weißer Schein — gefüllt in glasige Schale. Wer mit heftigem Finger anrührt, zerbricht die dünnen Wände. Vielleicht erwartet sie den Anstoß, mit dem der Inhalt ausgesogen wird. Dann kehrt er zurück zu seinem Ursprung. Der ruht auf einem Stern. Und Stern ist sie wieder und brennt mit mildem Feuer im blauen Himmel der Nacht — und stiller noch im blassen Himmel des Tags. Vielleicht kommt einer, der rührt mit solcher frevelnden Gebärde hart an. Der zerbricht die zarte Schale. Dann wird Europa aus ihrer gläsernen Haft befreit und strebt nach ihrem Stern. Ich hätte

A CAVALLO TRA DUE SECOLI: LA NEMESI

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, a testimonianza dell'ormai nuovo clima ed attenzione nei confronti delle cose tedesche, escono circa due dozzine di opere di viaggio sulla Germania. Berlino continua, tuttavia, ad ondeggiare tra luoghi comuni ed apologie che riflettono le incertezze della realtà italiana e ad un tempo esprimono timori sul nuovo corso della storia di cui la Germania di Guglielmo II vuole essere protagonista. Guglielmo Ferrero³, vede una città grigia, senz'espressione, un po' com'è veramente Berlino nei lunghi mesi invernali, ma ne rileva anche una società mutata, nella quale i riti collettivi si inchinano alla poderosa macchina industriale rilegando i privilegi della vecchia nobiltà prussiana in un contesto quasi irrealistico, ovvero nelle adiacenti campagne di Berlino, immense e sconolate⁴. Berlino non ha dunque volto, eppure la „grande metropoli” sorprende un altro viaggiatore italiano, in città a distanza di pochi mesi dal Ferrero: Natale Condorelli⁵. Berlino gareggia apertamente con Parigi⁶, scrive l'avvocato catanese; del grigiore del Ferrero non v'è traccia; la città elegante e gaia, pur mantenendo i *topoi* di un'immensa caserma con una spiccata inclinazione alla guerra, si contraddistingue per l'attività operosa della popolazione, ma soprattutto per l'ardore artistico e scientifico che sembra essere latente ovunque in città.⁷ „Berlino è modernissima”, scrive Pietro Isnardi⁸, è la città fucina del Sogliani⁹, evocante le immagini di Metropolis con gli innumerevoli cortili delle onnipresenti fabbriche che si perdono come immagini riflettenti tra due specchi in una sequenza infinita. È già realtà fagocitante che inghiotte ogni altra realtà, essa stessa abbagliata dallo scintillio nuovo della perfetta macchina urbana tirata a lucido¹⁰. Il viaggiatore italiano è, adesso, quasi costernato, sorpreso da questa „Berlino grande, elegante”¹¹, che sorprende per piacevolezza, allegria, per l'intensità della vita sentita come „conquista di potenza e sete di godimento”¹². Il nucleo centrale della ricostruzione dei rapporti interculturali italo-tedeschi, così come si configura verso la fine del XIX secolo, è, dunque, costituito dagli equilibri che il nuovo tempo impone e che

nicht den Mut zu diesem Frevel. Wer hat ihn? Wo ist er? Wann kommt er?”. Cfr. Georg KAISER, *Europa. Spiel und Tanz in fünf Aufzügen*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920, pp. 18-19.

³ Cfr. Guglielmo FERRERO, *L'Europa giovane. Studi e viaggi nei paesi del Nord*, Milano, Treves, 1897. Ferrero, interventista antisemita, ma anche acceso oppositore del fascismo, viaggiò in Germania tra la fine del 1894 e la primavera del 1895.

⁴ Cfr. Guglielmo FERRERO, *op. cit.*, pp. 247-249, 271.

⁵ Cfr. Natale CONDORELLI, *Nei due emisferi*, Catania, Galatola, 1902. Il catanese Natale Condorelli fu a Berlino nel 1895.

⁶ Della stessa opinione è anche l'avvocato di Chieti, Federico Marisi, che scrive „Quanto è bella la città di Berlino! No, non la cede per bellezza e per maestria alla città di Parigi [...]”. Cfr. Federico MARISI, *Viaggio in Germania*, Chieti, Tip. Del Popolo, 1895, p. 44.

⁷ Cfr. Natale CONDORELLI, *op. cit.*, pp. 265, 302, 342.

⁸ Cfr. Pietro ISNARDI, *Berlino 1899-1900. Ricordi di un italiano*. Milano, Garzanti, 1940, p. 266.

⁹ Cfr. Ugo SOGLIANI, *Lettere da Berlino*, in «Illustrazione italiana», n. 36, 3 settembre 1893, p. 218.

¹⁰ Cfr. Pietro ISNARDI, *op. cit.*, p. 266.

¹¹ Cfr. Leonardo PATERNA BALDIZZI, *Fra uno schizzo e una nota*, Torino, Tip. Lit. Camilla e Bertolero, 1905, p. 270.

¹² Cfr. Carlo MANZI, *Da Roma allo Spitzberg. Viaggio ed impressioni di due ignoranti*. Roma, E. Loescher, 1900, p. 137.

segneranno, definitivamente, uno spostamento dell'egemonia dall'Italia alla Germania. I sempre più numerosi e frequenti viaggi di italiani in Germania, dunque, insieme al contributo narrativo dei diari di viaggio di studiosi o dilettanti, concorrono a delineare il nuovo volto di Berlino, mostrando per la prima volta la città nella concretezza della sua realtà sociale e culturale, facendole acquistare una precisa fisionomia intellettuale e storica e trasformando, a sua volta, in provincia culturale europea il Bel Paese. Questa generale tendenza, per certi versi laicizzante, caratterizzata, da un lato, da una volontà di affrancarsi dai limiti tradizionali del contesto culturale maturato fino all'esaurimento del *Grand Tour* e, dall'altro, dal tentativo di fondare la percezione dell'Altro su base più razionale ed oggettiva, si accompagna ai mutati rapporti di forza nell'Europa di inizio Novecento. Mentre s'inaugura la nuova tendenza, i resoconti e i memoriali che presentano Berlino mediante frammenti significativi tradotti, spiegati e commentati, trasferiscono al nuovo approccio la visione storicistica del mondo mutuata dai nuovi equilibri politici ed economici: in sintesi un comparativismo non solo descrittivo, ma anche valutativo. L'immagine di Berlino viene, insomma, sottoposta ad una sorta di revisione, espungendone gli aspetti di più pericolosa rivalità: si ricordino gli ammonimenti frequenti di fine secolo e fino a pochi anni prima dello scoppio della Prima Grande Guerra. Inizialmente, fra il Seicento ed il Settecento, poco spazio veniva lasciato alla forza disgregatrice dell'alterità, in quanto, essendo ancora pressoché sconosciuta e usata solo come scenario decorativo, veniva solo vagamente evocata e realisticamente descritta nelle opere di viaggio, anche perché considerata cultura inferiore e pericolosa. A Berlino, venendo meno progressivamente gli interessi e, quindi, gli obiettivi di appropriazione culturale ad esso connessi, si nota anche l'assenza di un punto di fuga prospettico, ovvero è possibile ricostruire il quadro 'impressionistico' della presenza letteraria della Germania, il che comunque non toglie certo forza e vigore alla presenza mitopoietica della città oramai capitale in senso lato. Sull'instabile piattaforma della curiosità per l'Altro da sé, su questa zattera incerta della cultura europea, che a fasi alterne si è trovata a controllare i flutti di un mondo sempre più invadente e poi a soccombervi, perché non sufficientemente attrezzata ad affrontare l'inaspettata varietà dell'ignoto e del diverso, si è trovata a navigare verso un inevitabile confronto anche la Berlino a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il Calamandrei, infatti, aveva fatto sì tesoro del gusto causticamente allegorico e disinvoltamente narrativo della sete di "primitivo" e della voglia di riconoscere la sua immagine riflessa nello specchio straniante della moderna e frenetica atmosfera berlinese, consegnata in eredità alla letteratura di viaggio del secolo XIX, ma, al contempo, aveva creato una doppia cornice relativizzante che prese le distanze dal mito ottocentesco prussiano, contrapponendolo all'Italia come luogo immerso in un'atemporalità edenica. Berlino era diventata, pian piano, nel corso dell'Ottocento, sempre più modello di sapienza politica, di tolleranza religiosa e di razionale *medietas*. Nelle altre opere, poi –

specialmente in quelle di Alessandro Strambio¹³, Luigi Arnaldo Vassallo¹⁴, Dario Papa¹⁵, Ferdinando Fontana¹⁶, Guglielmo Ferrero, Abele Brazzola¹⁷, Arnaldo Agnelli¹⁸, Ippolito Pederzoli¹⁹ – il paesaggio urbano diventa speculare allo stato di natura delle raffinate civiltà decadenti mediterranee, sempre evocate vagamente più che descritte, perché anacreonticamente corrispondente agli stati d'animo dei viaggiatori. Un atteggiamento satirico in forma di pseudo-lettere in diari di viaggi in cui, come nei casi dei viaggiatori appena citati, con una tecnica tipicamente swiftiana, la Berlino culturale viene guardata e ridicolizzata attraverso lo sguardo del viaggiatore o l'atteggiamento moralista dell'autore dell'opera di viaggio che, se da un lato prende in giro e demistifica la civiltà tedesco-prussiana denunciandone eccessi ed anomalie, in realtà si rivela essere il bersaglio degli strali satirici volti a rafforzare il conservatorismo italiano. Nelle isotopie dell'incontro-scontro, Berlino diventa luogo dell'ambiguità e dell'equivoco, in cui la dimensione sensuale diventa tappa obbligata della finale riconciliazione con la riflessione sul Bel Paese. Ecco, quindi, delinearsi, perché necessario, un approfondimento di conoscenze e, di conseguenza, un approccio meno pregiudiziale alla realtà tedesca, che inizia a diventare sempre più "familiare", e si coniuga ad un progressivo atteggiamento di appropriazione e dominio della cultura tedesca nei confronti di quella italiana. Saranno le vicende di Pirandello e Svevo ad invertire il percorso degli intellettuali tedeschi dei secoli precedenti, le tappe attraverso cui l'Italia si avvicina alla Germania in modo sistematico, ovvero mediante lo studio e l'esplorazione. I passaggi dei due grandi scrittori italiani rappresentano le esperienze attraverso cui la Germania passa da eterotopia a palcoscenico centrale d'Europa, dove viene messa in scena non solo la Germania, ma anche la rappresentazione italiana, narcisistica, di essa. Dunque, nel corso dell'Ottocento,

¹³ Alessandro STRAMBIO, *A zonzo per l'Europa*, Torino, Tip. Cassone, 1899, p. 241. Alessandro Strambio fu a Berlino nel 1886.

¹⁴ Luigi Arnaldo VASSALLO, *Il pupazzetto tedesco*, Milano, Treves, 1908. Luigi Arnaldo Vassallo, che pubblicò sotto il nome di Gandolin, fu a Berlino nel 1889.

¹⁵ Dario PAPA, *Teutonia*, in *Viaggi*, Lecco, A. Rota, 1893, vol. 2, di Dario Papa e Ferdinando Fontana, p. 225.

¹⁶ Ferdinando FONTANA, *In Tedescheria. Quadri d'un viaggio in Germania*, Milano, Galli, 1883, pp. 44, 262, 286. „Perfino il cielo ha qualcosa di militare a Berlino”, scrisse Fontana. Questo tipo di annotazioni costituisce una sorta di *Leitmotiv* negli scritti dei viaggiatori italiani a Berlino di fine Ottocento. Stefano Mainoni, militare di carriera, a Berlino nel 1879, un anno dopo Fontana, ha parole entusiaste per l'efficienza militare tedesca. D'altronde anche il repubblicano Fontana esprime un misto di ammirazione e censura per la Berlino militarizzata, evidenziandone lo stretto legame tra la casta dei militari e la corte; una simbiosi di cui erano ben consapevoli gli stessi berlinesi, che percepivano chiaramente il prestigio ed il ruolo dei militari del secondo impero. Cfr. anche Stefano MAINONI, *In Germania*, Roma, Tip. Voghera, 1880, p. 347. Al riguardo si veda anche Ettore SERANI, *Da Firenze per la via di Parigi, Bruxelles, Berlino, Vienna. Impressioni [...]*, Firenze, Arte della stampa, 1882, p. 349; Filippo ZEVI, *Impressioni militari di viaggio in Svizzera e Germania*, Roma, Tip. Voghera, 1884, pp. 348 e 357. Lo stesso Rodolfo CALAMANDREI insiste, stavolta in negativo, su questo stereotipo militaresco di Berlino, „immensa caserma” nella quale l'aria tutta „puzza di poliziotto”. Allo stesso modo si esprime anche Vittorio CANIGIANI, *In Germania e in Austria, appunti di viaggio*. Firenze, Stab. Tipo. Fiorentino, 1894, p. 342.

¹⁷ Abele BRAZZOLA, *Da Firenze a Firenze*, Firenze, Civelli, 1903, a Berlino nel 1896.

¹⁸ Arnaldo AGNELLI, *I Trecento a Berlino*, Milano, Brizzi, 1897, anch'egli in città nel 1897.

¹⁹ Ippolito PEDERZOLI, *Il viaggio degli studenti a Berlino*, fu pubblicato ne «Il Globo», A. XI, n. 8, maggio 1897.

e fino alla Seconda Guerra Mondiale, in questo passaggio da un'appropriazione teorica ad una effettiva, l'Italia perde progressivamente la sua gravidanza di luogo per assumere l'inconsistenza di *topos*, oggetto di continue citazioni restaurative da parte dei viaggiatori italiani del periodo, che da discorso di dotti diventa istituzione del turismo di massa. In questo lungo e lento processo di appropriazione, l'idea italiana della Germania, e di Berlino in particolare, si trasforma, passa da atteggiamento stereotipato, talvolta contemplativo e letterario, a puntuale osservazione della realtà amministrativa, economica e militare, facendo sì che ad un graduale declassamento dell'Italia faccia da contraltare speculare una sorta di pangermanesimo. Da mero altrove spaziale e temporale, la Germania diviene un modello di riferimento, un territorio dove la supremazia occidentale si dispiega senza i ritardi delle miserie italiane.

Il violento fluire d'immagini che caratterizza la letteratura odeporea relativa alla Berlino dei primi decenni del Novecento è dovuto alla ricchezza di stimoli provenienti dalle fonti più diverse che contribuiscono ad emancipare la Germania tutta, ma in particolare la sua capitale, da immagine di maniera a precisa identità culturale basata su conoscenze sempre più oggettive. Si accumulano così osservazioni più dettagliate su aspetti gestionali della vita pubblica, sull'organizzazione della macchina pubblica, giustizia compresa²⁰, mentre Berlino si afferma definitivamente come la città moderna per antonomasia.²¹ /

²⁰ Al riguardo si era già espresso Arnaldo Agnelli, nell'opera citata. Il napoletano Adriano ADUCCO, *Dall'Italia all'Italia. Note di viaggio*, Piacenza, Stab. Tipo. Porta, 1901, si sofferma con più attenzione sull'organizzazione degli uffici pubblici ed in particolare sull'amministrazione della giustizia.

²¹ „Berlino è qualche cosa di più di una grande città; è un fenomeno del secolo [...] Berlino è una città mondiale, una città gigantesca!”. Sono le parole di Giovanni BOGLIETTI, autore di *Berlino. Impressioni*, pubblicate nella «Nuova Antologia», 1° maggio 1899, pp. 3-32. A lui fa eco Maria QUATTRINO, *Dal Po alla Sprea. Viaggio narrato a fanciulli*, Torino, Libreria Salesiana, 1910; „Non vi siete accorti che a Berlino è tutto grandioso?, disse il babbo. Oh sì, sì [...]”, p. 267. Il testo, che non è resoconto di viaggio, testimonia come l'immaginario collettivo della città stesse cambiando e come Berlino diventasse sempre più espressione di *grandeur*, mediatrice del culto modernista, quasi emblema delle idee futuriste che da lì a poco si sarebbero dispiagate. La Berlino prussiana, paradossalmente, diventa la città che rompe gli schemi ritenuti ormai vuoti, entropizzati, del passato e si avvia a realizzare un tempo che è una strana commistione di illusione tecnologica e realizzazione irrazionale della „volontà di potenza” delle nazioni. Berlino esemplifica, insomma, il dispiegarsi del *Übermensch*, coniugato „al talento dell'organizzazione”, „il teutonismo in azione”, che Felice PAGANI registra nel suo testo *Vivendo in Germania*, pubblicato a Milano nel 1909 presso l'editore Treves. Giuseppe Bernardo ARNABOLDI CAZZANIGA, *Passeggiata in Germania*, Milano, Menotti Bassani, 1905, scrive: „Entrai a Berlino pieno di curiosità [...] ne uscii entusiasta.”, p. 270. “Nessuna grande città d'Europa presenta cose così nuove come Berlino [...] si ha l'impressione di una città tutta nuova [...], Vincenzo TESTINI, *In Germania*, Roma, Officina Poligrafica Italiana, 1905, p. 268. Così anche Emiliano PASTERIS, autore di *Una missione sul Reno*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1912 e di *Una missione sul Baltico*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1914, attento alle problematiche degli emigranti italiani, presenti nei cortili lontani dal luccichio metropolitano, registra la compattezza di Berlino: „l'impressione unica ed indelebile che se ne riporta è quella della colossalità”, cfr. *op. cit.*, p. 267. Berlino è definitivamente il simbolo di una superiorità che investe tutti i campi della società del Novecento, sistema scolastico incluso; cfr. Marco BERTOLINI, *Attraverso l'Europa occidentale in bicicletta*, Bene Vagienna, Tipografia dell'orfanotrofio, 1913, pp. 137-169, e Riccardo BADOGLIO, *Berlino e la sua scuola popolare*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1912, p. 19. Il sistema scolastico e universitario tedesco diventa lo specchio di ciò che non è quello italiano. Ci si perde in elogi soprattutto per quanto si vede a Berlino, dove si loda in particolare, in modo entusiastico, l'indipendenza dell'Università. Cfr. Augusto STABILE, *Attraverso l'Europa e l'Africa settentrionale*, Pescia, Tipografia Cipriani, 1912, pp. 55-56.

*Tedeschi nella vita moderna osservati da un italiano*²², *La nuova Germania*²³, *Straordinarie avventure nella nuova Germania*²⁴ sono alcuni dei titoli significativi ed emblematici della letteratura periegetica dei primi decenni del Novecento. „Berlino ogni anno che passa è un'altra cosa, e dovete strizzarvi gli occhi per riconoscerla: ingigantisce come una città americana”²⁵, scrive Giuseppe Antonio Borgese. La città è un brulicare di iniziative, i costumi sociali mutano in modo vertiginoso sorprendendo il viaggiatore italiano che mostra un certo disagio nei confronti della “nuova” donna berlinese, emancipata e sicura di sé.²⁶ Sulle problematiche sociali, sulle commistioni ed i nuovi rapporti che influenzano la società moderna, Berlino sembra costituire il presupposto per un fruttuoso interscambio socio-culturale tra Germania e Italia che si concretizza nell'influenza del gusto e si fa promotore e portavoce di una feconda contaminazione italo-tedesca nel nome di una *koinè* culturale. Berlino disorienta, confonde e destabilizza certezze comportamentali; si ha dunque un atteggiamento incerto di accoglienza e rifiuto, esaltazione e timore, si è incerti nelle definizioni dei nuovi e frenetici ritmi cittadini, dei ritmi metropolitani talvolta promiscui. Il livornese Umberto Coccoluto Ferrigni²⁷ è uno di costoro, non sa decidere se Berlino sia una città viziosa e morigerata, se la frammistione di stili architettonici, la sperimentazione delle linee siano da attribuire al frenetico vortice dei cambiamenti che si è impossessato della città o ad una confusa concezione del buon gusto, se i nuovi costumi siano decadenti o le rovine della vecchia Germania bismarckiana²⁸ che sopravvive ancora nella „campagna sana”²⁹ circostante la città, oppure sia la città mostro evocata dalle opere di Grosz. „Berlino è indiattovolmente vivace”³⁰, scrive il Frascara, che invano cerca tra i volti dei berlinesi il mito di Otto von Bismarck. La Berlino di inizio Novecento è un continuo andirivieni di tramvie, affollate da lettori e lettrici intenti ai loro libri e riviste³¹, parrebbe che nulla ne possa arrestare la corsa che, a sua volta, sembra avere le caratteristiche del “mostro d'acciaio” di carducciana memoria.

²² Cfr. Giovanni DIOTALLEVI, *I tedeschi nella vita moderna osservati da un italiano*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1907.

²³ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *La nuova Germania*, Milano-Roma, Bocca, 1909.

²⁴ Cfr. Guido STACCHIN, *Straordinarie avventure nella nuova Germania*, Milano, Modernissima, 1924.

²⁵ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *op. cit.*, Borgese, giornalista, critico letterario e romanziere, tra l'altro, capo redattore al «Mattino» di Napoli, fu corrispondente da Berlino tra la fine del 1906 e il 1908.

²⁶ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *op. cit.*, pp. 206, 220; Umberto COCCOLUTO FERRIGNI, *Da Firenze a Firenze*, Firenze, Stab. Tipo. del «Nuovo Giornale», 1909, p. 238; Angelo FRASCARA, *Berlino. Quadretti e ricordi*, Acqui, Stab. Tipo. Tirelli, 1911, p. 61; Gisella FADIN, *I giorni e il cammino: diari di viaggio*, Roma, Ediz. «Roma letteraria», 1912, pp. 229-230; Gaetano MASI, *Vita e città germaniche. Note di viaggio e studi*, Vicenza, 1912, p. 208, e segg.

²⁷ Umberto COCCOLUTO FERRIGNI, *op. cit.*, pp. 61, 172, 225, 238, 284-287. Cfr. anche Gisella FADIN, *I giorni e il cammino: diari di viaggio*, Roma, Ediz. «Roma letteraria», 1912, pp. 229-230; Gaetano MASI, *op. cit.*, p. 208 e segg.

²⁸ Cfr. Umberto COCCOLUTO FERRIGNI, *op. cit.*, pp. 61, 172, 225, 284-287.

²⁹ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *op. cit.*, p. 224.

³⁰ Cfr. Angelo FRASCARA, *op. cit.*, p. 61.

³¹ Cfr. Gaetano MASI, *op. cit.*, p. 402.

Ma siamo già alla vigilia della Prima Grande Guerra. Il tema ricorrente è adesso Berlino e la mobilitazione generale, l'entusiasmo folle per il bagno di sangue incipiente³², ma anche per i tragici risvolti del conflitto, il dramma delle luci che pian piano si spengono sul grande palcoscenico metropolitano di Berlino.³³

³² Mario MARIANI, *La Germania nelle sue condizioni militari ed economiche dopo nove mesi di guerra*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1915, pp. 20-21.

³³ Amedeo MORANDOTTI, *Germania in guerra. Diario berlinese (agosto 1914-aprile 1915)*, Milano, Ravà, 1915, pp. 78-79. Cfr. anche Luigi AMBROSIANI, *Un mese in Germania durante la guerra*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1915.

Berlino è una città molto bella, anche se non ho ancora visto il sole una volta in questi dieci giorni che sono qui [...] Ma so che la cosa più saggia è proprio dimenticare il sole, i cieli blu, e altre delizie [...] e adattarmi a questa nuova realtà, e ancora una volta ricominciare da capo la vita...

[...] Sento che ci deve essere qualcosa per me, ma non l'ho ancora trovato. E nel frattempo passano i giorni e io passo notti insonni chiedendomi e richiedendomi da che parte andare e da dove cominciare.³⁴

GLI 'ANNI VENTI': L'UTOPIA IMPOSSIBILE

La guerra chiude una stagione di grande entusiasmo dei viaggiatori italiani per Berlino che tuttavia si rinnova prontamente nella Germania weimariana di cui la città, nel cosiddetto "ventennio d'oro", esalta tutti quei prodromi del secolo appena iniziato³⁵. Per i viaggiatori del fascismo la Germania assume i tratti di culla e meta lontana di un percorso mitico bidirezionale, volto sia verso un ritorno alle sorgenti che ad un defluire verso lo sbocco trionfale di una foce ed apertura all'ignoto, simultaneamente recupero e conquista di un percorso mitico-epifanico, un flusso vettoriale che può seguire la direttrice Germania-Italia, o anche la direzione opposta, oppure la reversibilità di tali percorsi trasfigurata nelle dimensioni della memoria o del ricordo. Nel panorama della letteratura odepórica si può individuare una generale tendenza, anche europea, al confronto con Berlino, alla costante ricerca di un codice di traslitterazione in grado di affidare ad un sistema di segni riconosciutamente 'altri' il compito di trovare e tracciare un percorso nuovo e per la storia personale e per l'Italia tutta; così fu anche per Pirandello³⁶, conoscitore dei filoni e delle

³⁴ Lettere a Edward Weston da Berlino del 14 aprile e del 23 maggio 1930, in Tina MODOTTI. *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, a cura di Valentina AGOSTINIS, Milano, Abscondita, 2008, p. 124 e p. 128.

³⁵ Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1927. Il testo è stato ripubblicato con una introduzione di Willi Hirdt a Bonn, Romanistischer Verlag, 2009, con il titolo *Ich und die Deutschen*.

³⁶ Su Pirandello e la Germania: Luigi PIRANDELLO, *Carteggi Inediti (con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo)*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma, 1950; Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito ORTOLANI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995; Mathias ADANK, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*. Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde. Aarau, Druckereigenossenschaft, 1948; Oskar BÜDEL, *Pirandellos Dichtungen über das Theater und die Kunst-Leben-Antinomie*, Würzburg, Universität Dissertation, 1950. Oskar Büdel ha pubblicato negli anni diversi contributi, tra cui *Pirandello sulla scena tedesca* nel volume citato a cura di Alessandro D'AMICO nel 1961; *Pirandellos Wirkung in Deutschland* nel volume *Der Dramatiker Pirandello*, a cura di Franz Norbert MENNEMEIER nel 1965; nonché il volume monografico *Pirandello*, in *Studies in modern European literature and thought*, London, Bowes & Bowes, 1969; *Pirandello. Ieri e oggi, Prima raccolta Scritti di Oscar Büdel, Giovanni Calendoli, Paolo Chiarini, Luigi Ferrante, Ruggero Jacobbi, Giorgio Prosperi. "Cappiddazzu paga tuttu"*, a cura di Alessandro D'AMICO, Quaderni del Piccolo Teatro, Milano, Piccolo Teatro, 1961; Emmy ROSENFELD, *Pirandello und Deutschland*, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, vol. 4. 1963, pp. 73-95; *Der Dramatiker Pirandello*, a cura di Franz Norbert MENNEMEIER, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1965; Graziella CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo: Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1987; *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano MILIOTO, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1983; *Pirandello e la Germania*, a cura di Gilda PENNICA, *Atti del convegno del Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento*, Palermo, Palumbo, 1984; Michele COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania, Novecento*, Palermo, 1986; Michael RÖSSNER, *Auf der Suche nach Pirandello. Zur deutschen Pirandello- Rezeption der ersten Stunde anhand unveröffentlichter Regiebücher von Karlheinz*

mode letterarie dell'epoca e abile nello sfruttarne le potenzialità e creare qualcosa di estremamente personale e 'composito'. Pirandello attua un efficace e produttivo recupero di immagini e *topoi* condivisi all'epoca, di elementi tematici e procedimenti, di importanti modelli nonché di allusioni a personaggi ed eventi storici noti sulla scena, che vengono intessuti nel testo in modo spesso provocatorio e ironico-critico anche nelle lettere berlinesi a Marta. Il suo confronto con la città riesce ad intrecciare tali eredità in un personale arazzo, mediante un abile e drammatico gioco delle parti, che giustappone contrastivamente e demistifica realtà teatrale e realtà urbana, tratteggia una dinamica interculturale che disvela luci e ombre in una sorta dialogismo polifonico. La Germania fu, anche per Pirandello, terra di "fuga", "esilio volontario", che per la specificità del "viaggiatore" in questione, assunse una valenza che andò ben oltre il mero dato biografico, coinvolgendolo ed allargandolo al tempo ed alle vicende coeve. Dopo il suo primo soggiorno a Bonn, dopo i successi del '25, Pirandello torna in Germania, a Berlino, nell'autunno del 1928.³⁷ La città che accoglie lo scrittore siciliano ha sviluppato le sue

Martin, Rudolf Beer und Max Reinhardt, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht», 1986, 8, pp. 22-38; Michael RÖSSNER, Frank-Rutger HAUSMANN, *Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29.-31. Mai 1986*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1988; *Pirandello e la Germania*, a cura di Gilda PENNICA. *Atti del convegno del Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento*, Palumbo, Palermo, 1984; Michael RÖSSNER, *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, in «Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura», 1986, settembre-dicembre, pp. 298-305; *Questa sera si recita a soggetto, da Königsberg a Torino*, documenti a cura di Alessandro TINTERRI, in «Rivista di studi pirandelliani», A. VIII, n. 4, 1990, pp. 41-94; Marta ABBA, *Caro Maestro ... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro FRASSICA, Milano, Mursia, 1994; *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne*, a cura di Michael RÖSSNER, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1997; Micheal RÖSSNER, *Pirandello und die deutsche "Kultur" Eine Kulturwissenschaftliche Annäherung mit vielen Fragen*, Pirandello-Symposium, Potsdam 2000, <http://pirandello.eu/wp-content/uploads/2011/11/MichaelRoessner.pdf>; Enzo LAURETTA, *Pirandello e l'Europa*, convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Lecce, Manni, 2001; Nino BORSELLINO, *Pirandello a Berlino: un esilio volontario*, in «Nuova antologia - Quaderni», A. CXXVI, n. 2218, aprile-giugno, 2001, pp. 225-234; François ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini, 2001; Mara FAZIO, *Berlino 1930. Questa sera si recita a soggetto: ragioni di un insuccesso*, in *Granteatro*, a cura di Beatrice ALFONZETTI, Daniela QUARTA, Mirella SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 251-275; Iris PLACK, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandellos Bühnenwerk*, Frankfurt am Main/Mainz, Lang, 2002; François ORSINI, *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*, Cosenza, Pellegrini, 2005; Wolfgang SAHLFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*, a cura di Thomas KLINKERT e Michael RÖSSNER, Berlin, Erich Schmidt, 2006; *Pirandello e l'Europa*, a cura di Fausto DE MICHELE e Michael RÖSSNER, Pesaro, Metauro, 2007; Luigi e Stefano PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2008; *Pirandello e la traduzione culturale*, a cura di Michael RÖSSNER e Alessandra SORRENTINO, Roma, Carocci Editore, 2012; ; *Il punto su Pirandello, Atti del 54° convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di Stefano MILIOTO, Caltanissetta, Edizioni Luxografica, 2017; Pietro MILONE, *Pirandello accademico d'Italia e il "volontario esilio". Fascismo, vinti, giganti*. Fano, Metauro, 2017; *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà, Atti del convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello (Berlino/Potsdam, 26-27 ottobre 2017)*, a cura di Cornelia KLETTKE, Berlino, Frank & Timme Verlag, 2019.

³⁷ L'occasione della fuga questa volta gliela fornì „[...] una grande Casa Cinematografica che mi ha proposto di mettere sullo schermo i *Sei personaggi*". Pirandello si trasferisce a Berlino con Marta Abba. Con lei e la sorella Cele divide, dall'ottobre del 1928 al marzo 1929, l'albergo e la vita in città. "Quando vado a trovarlo, la sera, si passano delle belle serate. Vivono nello stesso albergo le due sorelle Abba. A volte si esce

peculiarità già mostrate negli anni prebellici e che non si possono ridurre ad un'americanizzazione della metropoli tedesca. La Berlino prebellica in particolare, così come quella weimariana, ha tratti precipi che è impossibile appiattire su una mera accoglienza delle tendenze di oltreoceano registrate da Giuseppe Antonio Borgese. Al contrario Pirandello coglie nella società berlinese una forte tendenza alla radicalizzazione degli opposti, la violenza dei conflitti sociali di cui si percepiscono gli echi turbano profondamente il grande drammaturgo italiano. La città seducente, inquietante di Karl Kraus, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Walter Ruttmann, Alfred Döblin, tiene Pirandello stretto a sé e continua a fungere da centro d'attrazione non solo sull'autore siciliano, ma anche su tanti altri italiani, come si vedrà più avanti. La Berlino di Pirandello è il centro culturale europeo che riesce a fondere innovazione e sperimentazione ardite, nelle quali dominano l'universo teatrale di Max Reinhardt, il teatro politico di Erwin Piscator. La città babelica, sulle prime, sembra inoltre poter garantire una tolleranza alle più diverse istanze sociali ed etniche. Al contempo, paradossalmente, fu proprio la parabola dell'incontro tra Pirandello e Berlino a segnare ed esemplificare plasticamente il destino di entrambi. Dopo il cosiddetto "biennio" nella capitale tedesca, Pirandello lasciò Berlino, inquieto viaggiatore tra l'Italia e Parigi, Londra, Portogallo, Sud America ed infine New York, spesso inseguendo la sua Musa; tornò brevemente nella città sulla Sprea l'ultima volta, sul finire di settembre, nell'anno della sua morte. La città aveva, però, ormai perso gran parte delle sue forze propulsive: la diaspora di intellettuali e il nazismo avevano del tutto spento la vivacità dell'urbe tedesca in incessante itinere. Berlino gli sembra, come a Antonello Gerbi qualche anno prima „rattrappita”³⁸. „Qua ci vuole l'autorizzazione per tutto”, scrisse Pirandello a Marta, „e per tal riguardo si sta molto peggio che da noi”. L'ultima lettera da Berlino cala il sipario su una città che si apprestava a cancellare definitivamente le attese di una generazione di intellettuali, giovani e meno giovani, tra i quali vi erano personaggi che saranno poi protagonisti della storia postfascista e repubblicana del dopoguerra. Al quesito posto da Micheal Rössner, nel corso del Pirandello-Symposium del 2000 a

per la città che la sera è tutta un abbraccio, e noi come un gruppo di discepoli o di collegiali intorno a Pirandello, questo padre siciliano, e che resta sempre padre con le donne che lo attorniano, a Berlino” Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Roma, Edizioni PEM, 1968, p. 43. Dopo la partenza di Marta, Pirandello abita in un appartamento sulla Herkules-Brücke. Frequenta l'alta società cittadina, è amico della moglie di Gustav Stresemann, ha rapporti con l'intellighèzia che risiede in città. La partenza di Marta produce una corrispondenza quasi ossessiva da parte di Pirandello con la giovane attrice italiana, che tuttavia non gli impedisce di avere intensi rapporti con il mondo culturale berlinese. La prima assoluta di *Questa sera si recita a soggetto* ebbe luogo il 25 gennaio 1930 a Königsberg, nella città natale di Kant. Il dramma tradotto da Harry Kahn e diretto da Carl Müller ebbe un notevole successo di pubblico e di critica che non si ripeté a maggio nella Berlino metropolitana con la messinscena di Gustav Hartung al Lessing Theater. La violenta contestazione a cui fu sottoposto lo spettacolo contribuì certo alla partenza di Pirandello nel giugno del 1930 da Berlino. Successivamente, quando ebbe sistemata la *querelle* giudiziaria, ripartì da Roma; non tornò più a Berlino se non per una breve parentesi nel 1936.

³⁸ Antonello GERBI, *Germania e dintorni, 1929-1933* a cura di Sandro GERBI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1993, p. 290. “Assorbimento di alcune pagine di Baeder, compulsazione di guide supplementari (Szatmari, *Quel che non c'è nel Baedeker di Berlino*, o Franz Hessel, *Passeggiare per Berlino*), e via.” Si riferisce a Eugen SZATMÁRI, *Das Buch von Berlin*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1927, e Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin*, Leipzig-Wien, Verlag Dr. Hans Epstein, 1929.

Potsdam, se „in quel Luigi Pirandello” vi fosse „un’affinità intima con la cultura tedesca degli anni Venti”, si presuppone, in linea ipotetica, dunque, un sì; e ci sembra di potere suggerire un’altra risposta affermativa alla domanda se „l’esilio sia stato così marcante, che scrisse *Questa sera...*”, per quello che sperava fosse il suo nuovo pubblico. Sulla base del primo sì, oseremmo dire che in realtà, al di là della solitudine patita per l’abbandono di Marta, Pirandello, l’uomo del Cavuso, si sentisse, alla fine degli anni Venti, in qualche modo a casa proprio nella babelica Berlino. Appare dunque del tutto comprensibile che nel suo nuovo esilio a Parigi, „invitato da conoscenti tedeschi, non potesse sottrarsi ad una sorte di nostalgia, al sentire il suono della parlata tedesca”.³⁹

La diplopia berlinese fu, per certi versi, incapace di esprimere unicità ma, duplicandosi all’infinito, dette di sé significati che nel loro moltiplicarsi diventarono inconsistenti e sconcertanti. La città del futuro, così com’era stata celebrata dai viaggiatori del primo Novecento stava, a poca distanza dall’addio di Pirandello, per inghiottire sé stessa ed il suo stesso tempo.

L’immagine dell’Italia in Germania negli anni Venti del Novecento rimase dunque sospesa tra il mito della tradizione e i virulenti vagiti del Futurismo prebellico consumati all’ombra del traffico nevrotico di Potsdamer Platz. Per contro gli anni Venti mutuano la percezione di un’immagine doppia di Berlino, che altri non era che la città in bilico, stretta tra ideologie nazionalistiche-piccolo-borghesi e aspirazioni progressiste di ampio respiro internazionale e multiculturali. Furono, quelle degli intellettuali di quel tempo, negli anni che segnarono i prodromi e la conquista del potere da parte dei nazisti, aspirazioni contrapposte, tra modernismo e reazione, a sua volta incubate dall’ascesa e dal consolidamento del fascismo in Italia.

Le linee programmatiche degli anni Venti, nelle loro visioni utopiche di rendere conto trasversalmente ai bisogni della società del tempo, raccolsero, alla fine del decennio, risultati complessivamente deludenti. La crisi storica e gnoseologica di inizio secolo,

³⁹ „Oder gibt es tatsächlich eine innere Affinität zwischen der deutschen Kultur der 20er Jahre und jenem Luigi Pirandello, der mittlerweile nach der Phase als privatisierender Schriftsteller und Familienvater und jener als Professor und Lohnschreiber von Novellen ein drittes Leben als vereinsamter Theatermacher begonnen hatte, das ihn nach dem Scheitern mit seiner italienischen Truppe in ein „freiwilliges Exil” nach Berlin führte? [...] Das Exil war jedenfalls so prägend, dass er *Questa sera...* für „die Theater hier” schrieb und *Quando si è qualcuno* überhaupt nur als „Übersetzung” des in Deutsch ersonnenen Titels, *Wenn man jemand ist* ansah. Und doch war er sich wieder der Fremdheit, der kulturellen Differenzen bewusst, als er wieder einmal an der praktischen Theaterarbeit teilnahm: bei der Vorbereitung der Berliner Aufführung von *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt* unter Gustav Hartungs Regie. Als die Berliner Zeitungen nach dem Durchfall dieser Aufführung titeln „Die Pirandello Mode ist vorbei”, da empfindet er diese Fremdheit wieder auch in einem allgemeinen, menschlichen Sinne, und verlässt Berlin auf schnellstem Wege. Aber als er dann ein neues vorübergehendes Exil in Paris bezogen hat und dort von deutschen Bekannten in ein Lokal eingeladen wird, kann er sich eines Heimatgefühls nicht erwehren, als er den Klang der deutschen Sprache hört.” Micheal RÖSSNER, *Pirandello und die deutsche „Kultur”. Eine Kulturwissenschaftliche Annäherung mit vielen Fragen*, in *Pirandello-Symposium*, op. cit., p. 3. Relativamente alla nostalgia di cui scrisse nella circostanza Michael Rössner, si veda Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., Parigi 23.1.1931, 5, Avenue Victor Emanuel III, pp. 618-619. All’invito della signora Ebelsbacher, come è noto, si era unito anche Eugen Klöpfer. Sul Klöpfer, cfr. Lino MÀSALA, *L’estate in Germania*, in «Comœdia», A. XIII, n. 9, 15 settembre-15 ottobre 1931, p. 27.

mimetizzata nel periodo anteguerra dallo scintillio del modernismo, messa a nudo poi dalla drammatica esperienza della Prima Guerra Mondiale, si riflesse nell'atmosfera culturale della neonata repubblica di Weimar, il cui tratto essenziale, sentenziò pochi anni dopo Ernst Bloch, nel 1935, consisteva nel fatto che la „Germania era tradizionalmente, per eccellenza, il paese della sincronicità dell'asincrono, dove, in una miscela inestricabile, convivevano obsolete tradizioni socio-strutturali e mentali con elementi oltremodo moderni". Si trattava della consapevolezza di essere artefici e vittime di un passaggio fluido, instabile, in cui le tradizionali strutture della compagine statale e della società guglielmina si trovarono a fare i conti con l'irruzione della moderna civiltà industriale di massa, svincolate dalle renitenze dell'apparato elitario-aristocratico dello *Junkertum*. Gli anni della Repubblica di Weimar cercano di coniugare il senso bruciante di una nazione sconfitta, smilitarizzata, con un nuovo assetto politico e sociale, con sacche di feudalesimo latente, con un'enorme crescita economica bruciata dal dramma dell'inflazione e dalla scollatura sociale che l'impoverimento del ceto medio portò con sé. Nella Berlino del dopoguerra non si ravvisa, in realtà, una vera e propria rottura con lo *status quo* prebellico; seppure vi siano spaccature evidenti, una società divisa tra sciovinismo e internazionalismo, la contemporaneità di "vecchio" e di "nuovo", alla quale alluse Bloch, fece della capitale della Repubblica weimariana la punta più esposta del crogiuolo culturale del primo dopoguerra: un vero e proprio laboratorio della modernità, nel quale non soltanto l'opera d'arte, ma gli stessi artisti sperimentano, citando un altro acuto contemporaneo, la definitiva „perdita dell'aura".

Dai viaggi di Alfred Kerr, Heinrich Eduard Jacob, ai *reportage* di Pietro Solari e Corrado Alvaro, Gaetano Fazio, Manlio Miserocchi, Paolo Milanese, Mario Dessi, ma anche di Guido Salvini e Giulio Bragaglia, dalla Germania e viceversa, dai resoconti di Fred Antoine Angermayer, alle annotazioni in margine alle messinscene italiane di Max Reinhardt, Rudolf Frank e Karl Vollmoeller, passando per un intermediario d'eccezione come Luigi Pirandello, emerge un dibattito sfaccettato, spesso critico e tutt'altro che quieto, fatto di riflessioni speculari sulla propria condizione di artista e del proprio ambito d'azione, ma anche sulla società che rispettivamente li accolse.

A questi "viaggiatori intellettuali"⁴⁰, Berlino offrì, sullo sfondo della grande storia, tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, non solo un ritmo da capogiro, come le danze

⁴⁰ Cfr. Corrado ALVARO, *Zeit der Lüge*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1970, introduzione di Alfred Antkowiak, pp. 5-22; Barbara BRUNN, Birgit SCHNEIDER, *Direttissimo Roma-Berlin. Italienische Autoren des XX. Jahrhunderts reisen nach Berlin*, Berlin, Das Arsenal, 1988; Gaspare GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, in «Belfagor», XLV, 3, 31.5.1990, pp. 249-266; Olga CERRATO, *La Berlino degli Italiani. Percorsi letterari nella metropoli del primo Novecento*, Firenze, Casa editrice Le lettere, 1997; Monica LUMACHI, *Corrado Alvaro e la cultura tedesca*, in *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, a cura di Francesca TUSCANO, Assisi, Cittadella Editrice, 2004, pp. 101-144; Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2001, a cura di Anne-Christine FAITROP-PORTA; Gaspare GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, in «Belfagor», XLV, 3, 31.5.1990, pp. 249-266. Si veda anche Enzo Giorgio FAZIO, *Berlino nei viaggiatori italiani*, in *Il Grand Tour a proposito e a sproposito*, Moncalieri, «Bollettino del C.I.R.V.I.», B62, luglio-dicembre 2010, A. XXXI, fascicolo II; pp. 60-90, Enzo Giorgio FAZIO, *Noéiv: percepire con la mente. Viaggio intorno alla complessità del binomio Nord-Sud, da Albrecht*

orgiastiche, febbrili e spasmodiche di Anita Berber o Josephine Baker, ma anche una scena quanto mai privilegiata, un luogo dove potevano coesistere i mondi più disparati in cerca di una sintesi possibile⁴¹.

Ecco, allora, prendere vita un affresco variopinto, popolato di personaggi come Ferruccio Busoni, un testimone d'eccezione degli anni a cavallo tra la Prima Guerra Mondiale e i primi anni della Repubblica di Weimar, i fratelli Mann, Heinrich e Thomas, Luciano Magrini, Amedeo Morandotti, Corrado Pavolini, Mario Paolo Monelli, Giuseppe Piazza e Pier Maria Rosso di San Secondo, i figli dello *Zauberer*, Erika e Klaus Mann, intellettuali minori, come i tanti artisti del mondo dello spettacolo, pittori che vissero a Berlino, mediando immagini del Bel Paese meno conformi, ma anch'esse pur sempre costrette tra il *cliché* e lo stereotipo.

von Haller a Luigi Pirandello, in *North and South, Geographical and Cultural Perspectives on European Modernity*, Moncalieri, Edizioni del C.I.R.V.I., 2014, pp. 127-183.

⁴¹ „Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur idée fixe, zum Kult. [...] Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. Mary Wigman – jeder Zoll eckige Erhabenheit, jede Geste eine dynamische Explosion – tanzt Weihevolltes, mit Musik von Bach. Anita Berber – das Gesicht zur grellen Maske erstarrt unter dem schaurigen Gelock der purpurnen Coiffure – tanzt den Koitus. Man tanzt in antiken Gewändern, gotischen Rüstungen und mit entblößtem Bauch; man tanzt à la Isidora Duncan, à la Nijinsky, à la Charlie Chaplin; man imitiert Indianer, Kongoneger, Südseeinsulaner und die gemarterte Pantomime eingekerkerter Tiere im Zoologischen Garten. Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz. Aus der Mode wird die Obsession; das Fieber greift um sich, unbezähmbar, wie gewisse Epidemien und mystische Zwangsvorstellungen des Mittelalters. Die Symptome der Jazz-Infektion, die Zeichen der hüpfenden Sucht lassen sich im ganzen Land bemerken; am gefährlichsten betroffen aber ist das schlagende Herz des Reiches, die Hauptstadt.“ Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Darmstadt, Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1990, pp. 143-144.

IL SOGNO DI UN'UTOPIA MANCATA: FERRUCCIO BUSONI

Già il viaggiare di per sé ci allontana coi nuovi spettacoli da un'interiorità troppo commossa; il nostro piede è leggero come per la danza sopra una terra che non ci appartiene, ove non è il cimitero che ci aspetta; il dolore degli altri, espresso in una lingua misteriosa, con gesti che non ci sono familiari, ci sfiora con una malinconica simpatia ch'è ugualmente lontana dall'ardore della passione e dal ribrezzo del terrore; lo straniero è accolto con affetto curioso, con ospitalità confidente. Ogni Ulisse ha, nella terra lontana, i suoi doni e il cuore di una piccola Nausicaa.⁴²

A cavallo tra la fine del vecchio secolo e l'inizio del nuovo, Berlino aveva catalizzato dinamiche economiche, sociali e culturali, interagendo, dal centro, con le varie periferie con ruoli alterni. Dalla fondazione del secondo Reich, fino alla proclamazione del terzo, la città era stata attraversata da continue scosse che talvolta avevano invertito la sua polarità con la cosiddetta provincia senza tuttavia mai interromperne il flusso. Ferruccio Busoni giunse in questa Berlino nella primavera del 1894, l'aveva scelta „per motivi pratici”⁴³, ma sicuramente anche per „l'atmosfera della città, i suoi luoghi caratteristici, la variopinta mescolanza degli abitanti, lo stesso modo di vivere, l'attività frenetica delle sue istituzioni, il fuoco delle polemiche e delle sperimentazioni, il conflitto fra mondo vecchio e nuovo”⁴⁴, tutto ciò lo convinse a prendervi casa al numero 11 di Viktoria-Luise-Platz, non distante dal Tiergarten e dal Kurfürstendamm.

La Berlino di inizio '900, quella che conobbe Busoni, era immersa in un fervore d'iniziativa accompagnate da contrasti, anche aspri, fra le vecchie tradizioni e le idee moderne, queste ultime già indirizzate risolutamente verso il nuovo secolo. Si era aperto il Deutsches Theater con lo scopo primario di rappresentare i drammi moderni di autori quali Ibsen, Wedekind, Gerhart Hauptmann, con messe in scena innovative e antitradizionali favorite dalla carismatica presenza di Max Reinhardt. Nelle arti figurative, dal circolo che faceva capo a Max Liebermann, allora quarantasettenne, sarebbe nato, di lì a poco, il movimento della Secessione, portatore di nuovissime e ancor più acerbe polemiche. Con gli uni e con gli altri, Busoni ebbe contatti strettissimi, tanto sul piano umano, quanto su quello artistico, culminati in importanti collaborazioni: non ultimo il progetto della prima ripresa moderna della *Turandot* di Gozzi al Deutsches Theater nell'adattamento di Karl Vollmoeller, con la regia di Reinhardt e le musiche di scena appunto di Busoni. Per Ferruccio Busoni, Berlino significava anzitutto casa⁴⁵, oasi di felicità

⁴² Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *Elegie a Maryke*, in «Corriere della Sera», Milano, A. 39, n. 62, 3 marzo 1914, p. 3.

⁴³ Cfr. Sergio SABLICH, *Berlino, 27 luglio 1924: Busoni ist tot*, p. 46, in *Il flusso del tempo: Scritti su Ferruccio Busoni*, a cura di Sergio SABLICH, Milano, Ed. Unicopli, 1986, 358 p.

⁴⁴ Cfr. Sergio SABLICH, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ Il suo attaccamento alla città, la sua “germanofilia”, dette il la a molte strumentalizzazioni, dalle quali si prese anche spunto per estrometterlo, nel 1917, dalla Nuova Società Italiana di Musica Moderna. L'estromissione faceva seguito ad un litigio con Gian Francesco Malipiero che si protrasse fino alla rottura

e di abbandono, ancor più da quando il crescente benessere economico aveva fatto dell'abitazione al numero 11 della Viktoria-Luise Platz un vero e proprio santuario: la stanza della musica, con gli strumenti prediletti e le reliquie raccolte in ogni parte del mondo durante i viaggi e le *tournées*, la sterminata e amatissima biblioteca, indice di una tutt'altro che estrinseca vocazione alla cultura enciclopedica, la stanza da fumo, nella quale Busoni riceveva, godendosi un buon sigaro, l'ala riservata alle donne, affidata alla discreta sorveglianza della moglie Gerda Sjöstrand. Berlino lo entusiasmo e la città lo ricambiò donandogli fama, ricchezza e successo, accogliendolo al centro della sua vita artistica e culturale. In quella stessa Berlino giunse anche Edgar Varese, discepolo di Busoni, anch'egli attratto dal fervore della capitale.

L'importanza di Berlino, crogiuolo culturale, era nell'attrattiva che la città esercitava su personalità che avevano lasciato il loro paese d'origine o che progettavano d'abbandonarlo.⁴⁶

Pochi anni dopo l'arrivo di Edgar Varese, Giuseppe Antonio Borgese⁴⁷, nella sua *La nuova Germania*, ebbe a scrivere:

Berlino ogni anno che passa è un'altra cosa, e dovete strizzarvi gli occhi per riconoscerla: ingigantisce come una città americana⁴⁸. [...] La città è un brulicare di iniziative, i costumi sociali mutano in modo vertiginoso.⁴⁹

Di quel mondo vertiginoso⁵⁰, appunto, che si apprestava a celebrare "l'estasi patriottica" e contro la quale Busoni polemizzò in piena guerra, il musicista di Empoli condivideva il

definitiva nel 1923, in occasione del primo festival del dopoguerra organizzato dalla SIMC, Società Internazionale di Musica Contemporanea a Salisburgo. Cfr. Piero SANTI, *Un osservatorio da Berlino: Busoni e la cultura musicale italiana negli anni Venti*, p. 164, in Sergio SABLICH, *op. cit.*

⁴⁶ Cfr. Louise VARESE, *Varese. A Looking-Glass Diary*, vol. I, New York, Published by W.W. Norton & Company, 1972, p. 49, citato da Sergio SABLICH, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷ Il primo viaggio di Antonio Giuseppe Borgese in Germania si colloca tra il 1906 e il 1910.

⁴⁸ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *La nuova Germania*, Milano-Roma, Bocca, 1909, p. 206. G. A. Borgese, giornalista, critico letterario e romanziere e, tra l'altro, capo redattore al «Mattino» di Napoli, fu corrispondente da Berlino tra la fine del 1906 e il 1908. La vita volle poi che, nel 1939, sposasse a Princeton la figlia minore di Thomas Mann, Elisabeth, di 36 anni più giovane del romanziere siciliano.

⁴⁹ Cfr. Giuseppe Antonio BORGESSE, *op. cit.*, p. 220. Sembra quasi di leggere Klaus Mann: „Die Stadt erschien zugleich erbarmungswürdig und verführerisch: grau, schäbig, verkommen, aber doch vibrierend von nervöser Vitalität, gleißend, glitzernd, phosphoreszierend, hektisch animiert, voll Spannung und Versprechen. Ich war im siebenten Himmel. In Berlin zu sein bedeutete an sich schon erregendes Abenteuer!“, Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁰ „Jeder paßt zu jedem, es kommt nicht drauf an. Dieses Mädchen paßt zu diesem Jungen ebensogut wie zum nächsten, und wenn das Fräulein spröde tut (sie hat vielleicht ein Verhältnis mit ihrem Reitpferd oder mit der Köchin), dann kommen die beiden Buben, husch husch, ganz flott und munter ohne Mädchen aus ... Der Dollar steigt: lassen wir uns fallen! Warum sollten wir stabiler sein als unsere Währung? Die deutsche Reichsmark tanzt: wir tanzen mit! [...] »Schaut mich nur an!« schmetterte die deutsche Kapitale, prahlerisch noch in der Verzweiflung. [...] Die prosaischen Avenuen und öden Plätze, alles schien mir zauberhaft belebt, voll von lockendem Geheimnis. Wie köstlich, diese Straßen entlang zu bummeln, mit deren Namen sich mir die Vorstellung von sündigem Hochbetrieb und großer Welt verband: Friedrichstraße, Unter den Linden, Tauentzienstraße, Kurfürstendamm ... [...] Die Romantik der Unterwelt war unwiderstehlich. Berlin – oder

fermento progettuale e sperimentale in una dimensione che tuttavia atteneva al mondo dell'arte, quantunque ancorato ai principi di una cultura che ricorda molto la sensibilità di Hofmannstahl e che ritroviamo ancora anche in alcune pagine di Franz Hessel⁵¹. La sua Berlino rimarrà „quella di *fin de siècle* e degli anni Dieci, non quella irrequieta e conflittuale del dopoguerra e degli anni Venti, nella quale era approdato come un naufrago scampato alla tempesta”⁵², senza comunque chiudersi al dibattito sulla modernità. Nella Berlino di Busoni, il sentimento di disagio, di cui si era nutrito il primo espressionismo, era segnato da un'angoscia esistenziale, dominato da un profondo senso di smarrimento e di straniamento dell' "io", dalla perdita di consistenza del quotidiano sgretolantesi in una miriade di sensazioni irrelate che la città, a sua volta, riverberava attraverso una moltitudine di immagini quotidiane⁵³.

Attestatosi su una linea di convinto progressismo pacifista, seppure attratto dalle sperimentazioni dei futuristi, di Boccioni⁵⁴ scrisse tuttavia „Per esempio ho grande stima di Boccioni, ma non gli darei l'incarico di farmi un frontispizio”⁵⁵; salvo poi, a distanza di anni, commissionargli un suo ritratto rimasto celebre. Fu così che nel giugno del 1916, Busoni chiamò Boccioni nella Villa San Remigio a Pallanza, sul Lago di Como, dov'era ospite dei marchesi Silvio e Sofia Della Valle di Casanova⁵⁶. Busoni, bilingue per parte di madre, Anne Weiß, apparteneva a quell'intelligènzia europea che guardava con una certa distanza agli accadimenti del tempo, con molte riserve nei confronti dei movimenti di massa, e delle masse *tout court*, agitanti la scena politica del tempo⁵⁷; un riformista nel

vielmehr, der Aspekt von Berlin, den ich sah und den meine Naivität für den einzig wesentlichen, einzig charakteristischen hielt – enthusiastische mich durch seine schamlose Verruchtheit.” Klaus MANN, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁵¹ Cfr. Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß*, Berlin, Verlag Taschenbuch, 2012, apparso in prima edizione nel 1929.

⁵² Cfr. Sergio SABLICH, *op. cit.*, p. 55.

⁵³ Cfr. Georg SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006; prima pubblicazione nel 1903, pp. 187-206. Si veda anche Laura von ALTROCK, *Müßiggang in der modernen Großstadt: Franz Hessels „Ein Flaneur in Berlin” und Georg Simmels „Die Großstädte und das Geistesleben”*, München, GRIN Verlag, 2013.

⁵⁴ Cfr. Laureto RODONI, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Verbania-Intra, Alberti editore per la Società dei Verbanisti, 1998.

⁵⁵ Cfr. *Heidelberg 17 settembre 1913 in Busoni Briefe an seine Frau*, a cura di Friedrich SCHNAPP con un'introduzione di Willi SCHUH, Erlenbach-Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935. E tuttavia, Ferruccio Busoni di Boccioni possedeva più di un quadro; ad esempio *La città che sale*, la tela più grande di Boccioni, che il maestro aveva comprato, nel 1912, a Londra nella Sackville Gallery e che faceva bella mostra di sé ad una parete della Musikzimmer nella casa berlinese di Viktoria-Platz. In quella stanza „il *Pierrot lunaire* di Schönberg ebbe il suo battesimo il 17 giugno 1913”, cfr. Gino AGNESE, *Boccioni visto da vicino*, Napoli, Liguori Editore, 2008, pp. 135-136. Alla serata, nella Musikzimmer di Ferruccio Busoni, presero parte anche altri musicisti italiani come Edgar Varese e il violinista di Bologna, Arrigo Serrato.

⁵⁶ Cfr. Gino AGNESE, *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Napoli, Liguori Editore, 2008, pp. 201-213.

⁵⁷ „I modernissimi si ingannano anche quando credono di poter rompere o di aver rotto con tutto ciò ch'è stato prima: non è così, nonostante la loro incrollabile persuasione [...]. D'altro canto è innegabile che l'uomo ha gli occhi messi in tal modo da costringerlo a guardare in avanti; e che la sua esistenza è passabilmente giustificata soltanto se contribuisce a creare il presente. Triste destino è perciò vivere in tempi confusi, non chiaramente delineati e fluttuanti; i creatori condannati a cederci dentro ne risentono”.

senso goethiano, che non si aspettava rose in pieno inverno, e che credeva nella sensata e naturale scansione degli eventi. In quest'ottica sono da leggere i rapporti con personaggi come René Schickele⁵⁸ e Ludwig Rubiner che, a vario titolo, tentarono di coinvolgere in prima persona il musicista italiano negli anni dell'esilio svizzero, invitandolo ad intervenire nelle loro riviste, come lo «Zeit-Echo» improntato ad un pacifismo di sinistra. Busoni rifiutò sempre, ma non per questo esitò ad entrare nel dibattito europeo, come in occasione della commemorazione di Umberto Boccioni, morto durante gli anni della guerra disarcionato dal cavallo, nel 1916⁵⁹. Alla fine della guerra, quando Rubiner tornò, anch'egli, a Berlino, poté fare uso dell'appartamento di Busoni in piazza Viktoria-Luise, svolgendo da subito un ruolo di primo piano nella vita letteraria di quegli'anni⁶⁰. I rapporti di Busoni con Paul Cassirer, l'editore di «Pan»⁶¹, negli anni prebellici, e Tilla Durieux, danno ulteriori indicazioni sulla collocazione di Busoni nella Berlino del tempo. Durante l'esilio svizzero, anche i rapporti con Cassirer, che si avvaleva della collaborazione di Leo Kestenberg, si rinsaldarono. Leo Kestenberg, musicista, allievo di Busoni, fu colui che, nel dopoguerra, lo fece chiamare a dirigere un corso superiore di composizione all'Accademia statale di Belle Arti di Berlino. Busoni condivideva la linea di Paul Cassirer, il cui principio determinante era che l'arte non dovesse rendere permeabili i confini tra sfera artistica, quotidianità sociale e politica, cosa a cui mirava invece l'avanguardia: una contrapposizione che rispecchiava anche le differenze generazionali. L'idea che l'arte e la letteratura andassero coltivate come sfere a sé risultava, ai giovani come Rubiner e Toller, tanto indigesta quanto dimensione avulsa dal contesto storico, particolarmente alla luce delle cicatrici che la guerra avrebbe, da lì a poco, lasciato. Tuttavia, a ben guardare, „la

Cfr. Ferruccio BUSONI, *Sui tempi che corrono*, in *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'AMICO, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 142-143.

⁵⁸ I «Weisse Blätter» di René Schickele, di chiaro stampo pacifista, redatti negli anni dell'esilio in Svizzera, avevano pubblicato più volte suoi scritti. Ad esempio, nell'ottobre 1918, il libretto del *Doktor Faust*. Conseguenza di questo ripiegamento su un ideale astratto dalle lotte reali e dai bisogni vitali delle masse, fu che Schickele rinunciò molto presto al suo impegno politico. Dopo la fine dei «Weisse Blätter», nel 1920, non ebbe più parte alcuna nelle discussioni teoriche.

⁵⁹ Il 31 agosto 1916 Ferruccio Busoni pubblicò, nella «Züricher Zeitung», una commemorazione di Umberto Boccioni che fu al contempo una sua dichiarazione a favore del movimento pacifista. Dal 1910, fino al periodo della rivoluzione, Ludwig Rubiner fu una delle figure che maggiormente influenzarono gli espressionisti. Egli fu autore, nel 1912, dell'emblematico saggio *Der Dichter greift in die Politik*. Nel 1910, Rubiner era intervenuto in difesa dell'amico italiano con un articolo, *Ferruccio Busonis Musikästhetik*, censurando l'indifferenza della Berlino musicale nei suoi confronti. „Si legge questo libro – scriveva il Rubiner – con sorpresa e partecipazione perché preannunzia valori gravidi di futuro, i quali sono diventati ovvi per la nuova generazione or ora”. Quando nel 1917, Hans Pfitzner attaccò Busoni come „pericolo futurista”, gli strali erano diretti non tanto al Busoni quanto a Schönberg. Rubiner difese in modo deciso il primo. La polemica e la difesa di Rubiner attestano la percezione di Busoni, da parte del più giovane Rubiner, come punto di riferimento contro un nazionalismo ancora associato, in campo artistico, col tradizionalismo e in favore dell'internazionalismo della cultura. Sul rapporto Busoni-Rubiner si veda Silvia SCHLENSTEDT, *Il paesaggio letterario nella Berlino dei primi anni '20*, in Sergio SABLICH, *op. cit.*, pp. 20-23.

⁶⁰ Tra gli autori della casa editrice Cassirer comparivano: Ernst Barlach, Else Lasker-Schüler, Walter Hasenclever, per gli anni 1918-1923, lo stesso succitato René Schickele, i cui «Weisse Blätter» uscirono proprio presso Cassirer nel 1919 e nel 1920.

⁶¹ Dal 1912 ne fu curatore Alfred Kerr.

mitizzazione dell'ideale della rivoluzione, significava destoricizzarlo, proiettarlo in lontananze utopiche. Un'evasione nell'utopia è di per sé l'Uomo cosmico che è poi Uomo nudo, l'operaio in tuta illusoriamente sottratto alla legge della gravità, cioè alle leggi della realtà politico-sociale"⁶², altro non era che una visione sottratta ai crudi conflitti del contingente, ovvero trasposti in una dimensione etico-filosofica che corrispondeva all'impostazione di grande respiro di Ferruccio Busoni. Era su questo terreno, che il giovane Rubiner poteva dialogare e ben capirsi con l'anziano maestro. Nell'Almanacco «Unser Weg 1920» della casa editrice si trova formulata proprio tale impostazione:

Senza curarsi di attacchi da sinistra e da destra, la nostra strada porta nelle libere regioni in cui l'uomo che sogniamo per il futuro svolgerà la sua vita nella gioia del lavoro artistico, libero dalle insopportabili fatiche del nostro vivere quotidiano. I nostri compagni di strada, che ci affiancano da lunghi anni senza lasciarsi influenzare dai casi alterni della politica del giorno, aderiscono tutti a questo modo di pensare.⁶³

⁶² Ladislao MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1978, p. 1213.

⁶³ Cfr. *Unser Weg 1920. Ein Jahrbuch des Verlags Paul Cassirer*, Berlino 1919, citato da Paul RAABE, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stoccarda, Metzler, 1964, p. 204.

La vita è tutta un groviglio incatenato. Imperversa una specie di fatalismo economico e decide per ognuno, che lo si voglia o meno [...] Manca una scala di valori individuali e sociali [...] Il livellamento è la fine del mondo. Forse, da qualche parte nell'Oceano Pacifico, c'è una piccola isola ancora intatta, dove non è ancora penetrata la nostra pena. Quanto tempo ancora e poi anche questo sarà passato. [...] ⁶⁴

Per la prima volta ti vedo sorgere
da lontanissimo udito incredibile dio-guerriero.
Fattosi improvvisamente adulto,
così fittamente disseminato,
tra i frutti pacifici del pacifico agire.
Ieri ancora bambino, bisognoso di nutrimento,
oggi già sta: domani
avrà superato l'adulto. Poiché il dio ardente
spazza via d'un sol colpo la crescita
del popolo germogliante ed inizia il raccolto.
Si innalza il campo degli uomini e diventa tempesta
d'uomini. L'estate
rimane indietro sorpassata sotto i giochi della campagna
[...] ⁶⁵

TRA ECHI DI IRRIDENTISMO FUTURISTA E PROGRESSISMO PACIFISTA: FERRUCCIO BUSONI UNA DUALITÀ CISALPINA-TRANSALPINA

È invece possibile in un tempo fraintendere e non comprendere più la voce di chi, pure creando, e in forme compiutissime, una sua organica visione della vita, non invalore con la sua espressione reali e liberi «movimenti» dello spirito, ma rappresentò piuttosto secondo un «atteggiamento» dello spirito. E questo «atteggiamento» in sé, astratto al solito dalla sua espressione, può essere superato e diventa a un certo punto storico, per così dire storico, non appena le sopravvenute agitazioni dello spirito abbiano spostato gli elementi di quel panorama contemplato così, da un punto fisso. Dei movimenti dello spirito non ci si può invece disinteressare mai: il medioevo di Dante, [...] rappresentato nei movimenti d'uno spirito che non contempla, non si riposa un attimo, perché lo sguardo non propriamente sul tempo,

⁶⁴ „Das Leben ist völlig verstrickt und gekettet. Eine Art Wirtschaftsfatalismus herrscht und weist jedem Einzelnen, mag er sich sträuben oder nicht [...]“. „Die Nivellierung ist das Ende der Welt. Vielleicht gibt es irgendwo eine kleine Insel im Stillen Ozean, die noch unberührt ist, wohin unsere Qual noch nicht drang. Wielange noch, und auch dies ist vorbei.“

„Es fehlt eine Rangordnung der individuellen und der gesellschaftlichen Werte [...]. Le prime due citazioni sono dell'ottobre 1915, Zurigo, pp. 44 e seguenti, la terza risale all'estate del 1913, Monaco, pp. 6 e 7. Hugo BALL, *Die Flucht aus der Zeit. Fuga saeculi*, München, Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet, 1931, p. 38. A Hugo Ball Marinetti aveva inviato nel luglio del 1914 *Parole in libertà*, come annota egli stesso.

⁶⁵ „Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn/ hörengesagter fernster unglaublicher Krieger-Gott./ Wie so dicht zwischen die friedliche Frucht/ furchtbare Handeln gesät war, plötzlich erwachsenes./ Gestern war es noch klein, bedurfte der Nahrung, mannshoch/ steht es schon da: morgen/ überwächst es den Mann. Denn der glühende Gott/ reißt mit Einem das Wachstum/ aus dem wurzelnden Volk, und die Ernte/ beginnt./ Menschlich hebt sich das Feld ins Menschengewitter. Der Sommer/ bleibt überholt zurück unter den Spielen der Flur. [...]“ Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke*, Insel Verlag, 1956, Fünf Gesänge/ August I-V, *Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn*, München 2. und 3. August 1914, p. 86.

ma dal tempo gli si affissa all'eterno e lì subito lo insegue e lo stringe da presso piegandolo ai dubbii, spiegandolo alle rilevazioni [...] appunto perché è tutto assunto nel movimento d'uno spirito, non è più superabile: sarà sempre, in un modo o in un altro, riecheggiato in ogni tempo.⁶⁶

Egli resta [Dante] veramente solo nella sua solitudine divina. Non di meno, ogni tempo lo fa suo; ogni tempo riecheggia a suo modo quella sua unica voce.⁶⁷

La lettura delle vicende di Ferruccio Busoni, per le quali nulla o poco si può aggiungere alle numerose biografie e studi dedicati al Maestro di Empoli⁶⁸, mostra una sostanziale costanza nel confermare una sorta di diplopia nel collocare la sua „filosofia musicale idealistica” o il suo „neoclassicismo”, spesso asimmetrici rispetto alla sua *Weltanschauung*⁶⁹: dualità cisalpina-transalpina per alcuni, Giano Bifronte⁷⁰, per altri un viaggiatore-pellegrino senza patria, accostato all'*Heimatloser* di Georg Trakl⁷¹, una *Grenznatur*, incerto sia sulla sua identità quanto sulla sua appartenenza. Nell'accennare al ruolo dell'intellettuale di ogni tempo, alla responsabilità che ha nei confronti del suo tempo, oltre che verso sé stesso, ci sembra di poter sostenere l'idea che Ferruccio Busoni, al pari di Heinrich Eduard Jacob quest'ultimo con esiti diversi e con le dovute distinzioni abbiano filtrato le vicende di quegli anni, e dunque anche la tragedia della guerra, da una prospettiva sì cosmopolita, ma con la latente preminente preoccupazione focalizzata sul proprio io, a volte preda dell'angoscia, per altro più che comprensibile, del riverbero sulle proprie esistenze nonché sulle proprie condizioni di privilegio. Potrebbe, infatti, sembrare che le vicende belliche, per entrambi, non avessero una loro sostanziale valenza, sempre sfumate come furono, ancorché a sicura distanza dagli echi dei cannoni che, anche nella quieta Svizzera, non mancavano di giungere da oltre confine, e comunque strettamente correlate agli eventuali riflessi sulle proprie vicende biografiche, in modo certamente più accentuato in Busoni, preannunciando un atteggiamento tipico degli anni Venti weimariani, allorquando, „l'indifferenza della realtà sociale al destino del singolo [...] non [sembrò] altro che il compimento di sequenze maturate già prima della guerra

⁶⁶ Luigi PIRANDELLO, *Teatro nuovo e Teatro vecchio*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, pp. 240-241.

⁶⁷ Ivi, p. 240.

⁶⁸ Guido GUERRINI, *Ferruccio Busoni: la vita, la figura, l'opera*, Firenze, Monsalvato, 1944, 381 p.; Sergio SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982, VI, 375 p.; *Busoni in Berlin: Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, a cura di Albrecht RIETHMÜLLER [et. al.], Wiesbaden, Steiner, 2004, 283 p.; Ferruccio BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*. Scelta e note di Antony BEAUMONT. Edizione italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio SABLICH, traduzioni di Laura DALLAPICCOLA, Milano, UNICOPLI, 1988, 594 p.; Alberto CAPRIOLI, *Ferruccio Busoni e Bologna*, in *Martini docet: atti delle Giornate di studio: lo la musica son... : manifestazioni per il bicentenario del Conservatorio di Bologna : classi, regolamenti, musicisti e musicologi per due secoli: lo stato di attuazione della riforma e prospettive di sviluppo: Sala Bossi, 30 settembre-2 ottobre 2004*, a cura di Piero MIOLI; premessa di Carmine CARRISI, Bologna, Conservatorio di musica Giovan Battista Martini, 2007, XVI, 345 p..

⁶⁹ Cfr. Anna FICARELLA, *Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: „Verkleidungen“ einer Idee*, in Albrecht RIETHMÜLLER, *op. cit.*, pp. 177-183.

⁷⁰ Cfr. Fiamma NICOLODI, *Busoni und die italienischen Musiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Weitere Überlegungen*, Ivi, pp. 207-231.

⁷¹ Alberto CAPRIOLI, *op. cit.*, p. 87.

appunto”⁷², confermando „l’esigenza [prioritaria] di mantenere, da parte dell’individuo, l’autonomia e l’individualità della propria esistenza”. Allargando la prospettiva si potrebbe sostenere che „il paesaggio eroico”, per Jacob e per Busoni, non era, dunque, quello dei campi di battaglia sul Carso o nelle trincee sul fronte occidentale, bensì quello della metropoli berlinese, „come punto di vista la relatività”, per dirla con Brecht⁷³. I rimandi all’immane tragedia bellica, nelle annotazioni diaristiche, nella corrispondenza, nelle opere, dell’uno e dell’altro, sembrano infatti riflettere più „il luogo allucinato e febbrile dell’inabissamento della moderna civiltà materiale”, della città piuttosto che gli inferni del fronte. In quell’inabissamento si consumava, non solo per Jacob e per Busoni, la vera fenomenologia della modernità.⁷⁴ Non era nel conflitto che entrambi avvertirono „quella fase aurorale” di cui la guerra avrebbe dovuto essere foriera, anche per l’amico del Maestro di Empoli, Umberto Boccioni appunto, anche se il furore patriottico non contagiò mai Ferruccio Busoni, anzi. Non ne fu immune, invece, almeno nei primissimi momenti del conflitto, Eduard Heinrich Jacob. Le fobie e le esorcizzazioni del modernismo le raccontarono, tuttavia, entrambi, nella percezione della lotta di classe che si consumava per le strade, quantunque filtrate da un certo perbenismo filantropico⁷⁵. La percezione

⁷² Luigi FORTE, *Paesaggio eroico e anni Venti: una passeggiata col giovane Brecht*, p. 58, in *Il flusso del tempo: scritti su Ferruccio Busoni. Ferruccio Busoni e la Germania degli anni Venti*. Bolzano 18-20 aprile. Atti a cura di Sergio SABLICH, Milano, UNICOPLI, 1986, 358 p.

⁷³ Bertolt BRECHT, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, a cura di Herta RAMTHUN, introduzione di Luciano ZAGARI, traduzione di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1983, p. 203.

⁷⁴ Il tono dell’articolo di Heinrich Eduard Jacob, *Berlin, Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl*, la scelta lessicale per descrivere l’umore del tempo, conferma la traslazione della realtà in una disputa teorica sull’arte e la percezione dell’azione dell’intelligenza nel proprio mondo come una disputa. „Wie dem auch sei: bis 1914 befand sich das fortschrittliche Berlin, das expressionistische Berlin, in einem deutlichen Kriegszustand zwischen Bild und Wort. Also zwischen der Zeitschrift der Maler, zwischen Herwarth Waldens *Sturm*, und Franz Pfemferts *Aktion*. Die *Aktion* war die Zeitschrift des tätigen oder Tat werden wollenden Wortes, auch des politischen geladenen Wortes. [...] Und der *Sturm* – obwohl darin auch Else Lasker-Schülers Gedichte, Glossen und Sprachscherze erschienen – brach doch hauptsächlich Bahn für die Maler. Das schloß sich dazumal geradezu aus! Harden und Kerr, die damals auf dem Gipfel ihrer polemischen Berühmtheit standen: ich kann mich nicht erinnern, daß sie je über ein Bild gesprochen hätten ... Daß der «unpolitische» Walden dann später doch an der Politik starb – als Flüchtling wurde er irgendwo in Sibirien liquidiert –, das gehört zu seiner privaten Tragik. Wie es auch das Privatschicksal des so gefährdeten Franz Pfemfert war, nicht von den Händen Hitlers zu sterben, sondern im fernen Mexiko das Grauen lange zu überleben. [...] In der Politik hieß es das: keine Wihelminischen Tiraden, keine «Panthersprünge nach Agadir» zum Sozialistengemetzel.” Heinrich Eduard JACOB, *Berlin, Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl*, in «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», Neue Folge, vol. 3, Frankfurt a. M. 1962, p. 189.

⁷⁵ Di seguito due esempi di come Busoni percepì lo sciopero generale nel giugno del 1914 a Bologna e la condizione delle classi lavoratrici in generale. „Wir hatten drei Tage Strike-Wetter; alle Läden schlossen, die Zeitungen erschienen nicht, die Post wurde nicht vertheilt, die Telegraphendrahte waren zerschnitten, Eisenbahnschienen ausgehoben, es gab – weiter unten – Kämpfe u. selbst tödtliche Vorgänge – mon Dieu! – auch der Mann von der Francesca strikte, doch wußte er – als ich ihn fragte – selber nicht weshalb! So werden die Leute gehetzt u. irgeleitet. – Übrigens war es nicht einmal an– oder aufregend; es war nur noch langweiliger als sonst. Das Ausbleiben der Zeitungen u. Nicht-Funktionieren der »Tram« waren sogar recht sympathisch.” Ferruccio BUSONI, *Briefe an seine Frau: 1889-1923*, a cura di Martina WEINDEL, Wilhelmshaven, Noetzel, 2015, vol. 1, lettera del 13 giugno 1914 da Bologna, Hotel Baglioni, n. 722, pp. 642-643.

„Ach, liebe Gerda, es war nie meine Art, über »schlechte Zeiten« zu klagen. Ich glaubte, alle Zeiten wären gleich, – aber diese ist schlimmer. – Jeder Mensch müßte sich selbst bekämpfen (das ist's worauf zu wenig

della realtà, dunque, come un'endiadi, ordine e caos, colta dalle istanze avanguardistiche di quegli anni, si riverberò anche nella narrazione autobiografica dei due artisti, nonché nel loro evolversi come uomini d'arte. Se la temperie del disordine minacciava le partiture, non solo musicali, di Busoni, essa si riflesse in Jacob assumendo i contorni di un escapismo dalla civiltà materiale, alla ricerca di un'affermazione umanistica del soggetto e di una palingenesi di nuovi contenuti. Il punto di pausa, che sembrava essere stato colto da Busoni negli anni svizzeri, invocato come necessario per una nuova anabasi che, dopo il tempo della *Zuflucht des Geistes*, avrebbe dovuto portare chiarezza, in una dimensione quasi atemporale, pseudostorica, rendendo stabili le conquiste raggiunte per aprirsi ad orizzonti capaci, in una sorta di desiderio onirico, di promettere certezze. Ma se per Busoni l'approdo fu la nuova classicità, questo corrispose, per Heinrich Eduard Jacob, ad un'emancipazione da un iniziale disinteresse politico e sociale, per giungere progressivamente sulle sponde di un autore impegnato che marcò, nel dopoguerra, con una rinnovata coscienza civile, la sua posizione nei confronti della storia coeva⁷⁶.

Wichtigkeit gelegt wird) und jedes Land hätte genug zu thun u. zu opfern, um sich selbst zu reinigen. – Und der Maschinen-Wahnsinn ist ebenso wenig vorwärtsbringend, ebenso tödend u. unglückfordernd wie der Krieg. Die großen Arbeitgeber opfern für ihre eigene Genugthuung hundert Tausende von Menschen-Existenzen, nicht anders, als die Kriegsmacher. Schaut man in das Herz des Industriedistriktes von England, so gibt das ein ebenso höllisches Bild, als das eines Schlachtfeldes. Arbeiter und Soldaten haben ein gleiches Los, eine identische Situation. – Und die Plätze, die die wohlhabenden Leute zur Schönheit und zur Erholung künstlich bauen, sehen miserabel aus und erwecken eine unbesiegbare Melancholie. – Und das System, wie heute Kunst »vertrieben« wird, ist ganz und gar verschoben u. ungesund. Es ist ein Wunder des Wesens der Kunst, dass sie – trotzdem! – noch lebt u. schafft. Eigentlich ist alles gethan worden, um sie zu ersticken. Abgesehen von diesen Betrachtungen, die immer bei mir sind, und gelegentlich kräftiger laut werden, – bin ich heute in einem annehmbaren Gleichgewicht meines Gemüthes. – Ich habe mich auch in den Gedanken ergeben, daß ich für einige Zeit nicht zum Arbeiten komme; aber das kann nicht anders sein. Ich habe ein schönes helles Zimmer mit der Aussicht auf diese Art Wüste, die zwischen dem Hotel und dem See liegt. Aber es ist weit und frei. Man muss sich eine »Raison« machen und warten und die Wartezeit möglichst gut ausfüllen! Ihr lieben Drei, ich sehe Euch da klein-wirtschaften und sehe, daß Ihr das "Warten" in Euch habt, wie jeder Europäer. Hier versteht man auch Das nicht! Ich hoffe auf Deinen Brief und umarme Dich und die Jungen"; *op. cit.*, Congress Hotel and Annex, Chicago, 27. März 1915, lettera 726, pp. 647-648. Mentre Hugo Ball, al contrario, vedeva proprio nell'emancipazione del popolo la costruzione di un futuro possibile nonché l'emancipazione da un patriottismo becero. „Vielleicht ist der Grund aller Vereinsamung nur der Mangel einer aufrichtigen Volksemanzipation. Wenn man den Enthusiasmus für die Republik, für die Erhebung der wahren Verdienste, für die Volksgeschichte zu erwecken vermöchte, wäre dies ein großes Glück." Hugo BALL, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁶ Nell'edizione mattutina del «Berliner Tageblatt», del 5 dicembre 1923, Heinrich Eduard Jacob, non senza ripetere alcuni stereotipi dell'odeporica ottocentesca, avrebbe scritto un articolo che, sia pure da una prospettiva di un impegno politico postbellico, avrebbe ricordato un affratellamento tra il popolo italiano e quello tedesco. „Ein warmer Regen ist über Neapel niedergegangen, kurz, aber wasserreich: schon verdunstet. Der Schmutz strahlt neu in hundert Farben. [...] Dahinter, sehr viel weißer als sie, stehen Segel im Fond des Hafens. Wieder kehrt das Geschrei zurück, das eine Viertelstunde lang ausgesetzt hat. Schuhmacher tragen ihren Laden auf die helle Straße hinaus, die Bratköche brüllen, ein wanderndes Harmonium tobt. [...] Wir waren im Kriege doch gleich auf gleich ..." „Ja", vollende ich im Stillen. „Ihr ward es. Oben im Trentino wart ihr's und auf dem Karst. Ihr habt die Keksbüchsen und Zigaretten in die Gräben der anderen geworfen – wenn die Offiziere nicht hinsahen. Volk! Großes Volk von Flensburg bis Palermo – du bist eins, du sollst eines sein. Rode in Bayern Wälder aus, treibe Dampfkessel an in Sachsen, steige in Genua aufs Schiff, keltere in Neapel den Wein – du bist eins, du sollst eines sein: in deiner Gerechtigkeit deiner Liebe, deinem Schamgefühl, deinem Abscheu. [...] Ist es ein Aussatz, Deutscher zu sein? Nein, es ist

L'idea del paradiso naturale poteva esser concepita solo in Svizzera. Il più sperduto mondo primordiale incontra qui il più tenero idillio, la gelida aria di neve d'altura incontra il lieve suono delle campane del meridione. La Svizzera è il rifugio ed è ora, a guerra in corso, il grande parco naturale protetto, nel quale le nazioni custodiscono le loro ultime riserve. Qui era la culla di quel legislatore, nella cui vitalizzante fantasia si incontrarono entusiasmo etico e politico, il mondo dell'artista e dei riformatori: la culla di Jean Jacques Rousseau. Da qui, dalla Svizzera, l'Europa riprenderà nuova linfa. Tutti coloro che si rompono o si ruppero la testa sul come aiutare l'umanità a riprendersi, su come fosse possibile garantire un futuro, vivono o vissero almeno una volta in questo paese.⁷⁷

Nell'ottobre del 1920, finalmente di nuovo a Parigi, Rainer Maria Rilke, scrisse alla contessa Mariette Mirbach-Geldern-Egmont di poter riprendere, per la prima volta, di nuovo, il filo della sua esistenza, ricordando quella lacerazione che Busoni anticipò nel suo viaggio negli Stati Uniti nei primi giorni del 1915.

[...] cosa devo dire, è perfetto, tutto perfetto; per la prima volta, dopo gli anni terribili, provo di nuovo la continuità della mia esistenza, alla quale volevo già rinunciare:

ein maßloser Stolz, dem unglücklichen Volk zugehören." Cfr., Heinrich Eduard JACOB, *Solidarität*, in: «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 52, n. 560, 5.12.1923.

⁷⁷ „Die Idee des natürlichen Paradieses – nur in der Schweiz hat sie geboren werden können. Die entrückteste Urwelt begegnet hier dem lieblichsten Idyll, die eisige Schneeluft der Höhe dem mildesten Glockentone des Südens. Die Schweiz ist die Zuflucht und ist jetzt, während des Krieges, der große Naturschutzpark, in dem die Nationen ihre letzte Reserve verwahren. Hier stand die Wiege jenes Gesetzgebers, in dessen verjüngender Phantasie die Welt der Künstler und der Reformen, der ästhetische und der politische Enthusiasmus sich treffen: die Wiege Jean-Jacques Rousseaus. Von hier, von der Schweiz aus wird sich Europa wieder beleben. Alle, die sich den Kopf zerbrechen oder zerbrachen über die Frage, wie der Menschheit wieder aufzuhelfen, wie eine neue Menschheit zu garantieren sei, leben oder lebten einmal in diesem Land". Hugo BALL, *op. cit.*, pp. 185-186, annotazione del 15 agosto 1917.

L'irredentismo dei futuristi, le indignate affermazioni contro il nemico tedesco, non compromisero il successo acquisito anche in campo letterario. Palazzeschi, Buzzi erano i poeti più seguiti, i più tradotti, Johannes Becher, Hugo Ball, August Stramm si avvicinarono alla lirica futurista. Allo scoppio della guerra il tedesco-triestino Theodor Däubler, vicino al gruppo futurista e raffinato traduttore in tedesco di Palazzeschi, curò un numero speciale dedicato alla "nuova Italia" per la rivista «Die Aktion»; in sintonia con Franz Pfemfert, fondatore della rivista, si voleva attirare l'attenzione dei lettori sul cosmopolitismo libero e intellettuale, proprio in un periodo caratterizzato da militarismo e nazionalismo, che esplodeva negli articoli di Papini e Soffici pubblicati su «Lacerba». Anche Walden non aveva dimenticato i futuristi. Nel 1916 scrisse su «Der Sturm» il necrologio di Umberto Boccioni, l'artista futurista più ammirato dal berlinese; ancora nel 1922 dedicò un numero alla "giovane Italia", anche se il "gruppo", nel frattempo, era cambiato: alcuni erano morti in guerra, altri avevano seguito altre vie, ma l'entusiasmo era quello di sempre: Prampolini, Depero, Altomare, Corazzini, Jannelli, Nicastro, Conti, Vasari, Palazzeschi e Buzzi e Folgore. Le liriche dei triestini Bruno G. Sanzin e Nino Jablowsky vennero ospitate nella rivista di Walden. A „rivitalizzare” il movimento nuovi manifesti: come quello del Tattilismo, diffuso in Germania dalla rivista «Der Futurismus», organo del movimento Futuristische Bewegung, diretto dal messinese Ruggero Vasari, e dalla galleria permanente in Karl-Friedrich-Straße, dove erano esposte opere di Boccioni, Pannaggi, Depero, Dottori, Governato, Marasco, Prampolini e Russolo insieme a quelle di artisti di altri paesi, a sottolineare l'apertura internazionale del gruppo italiano che nell'arte vedeva la parte pulsante della vita del suo tempo. L'arte per i futuristi continuava ad essere rivoluzionaria e il diritto di sperimentare continuava ad essere il principio ispiratore della rivista «Der Sturm».

poiché anche la Svizzera continuò la frammentarietà (in modo più lieve, meno aperto, più piacevole, se vuole –), ma qui, qui [...] ⁷⁸

Nel giugno del 1914, Busoni scrisse sì alla moglie Gerda delle tensioni, del senso di incertezza che agitavano la città emiliana⁷⁹, ma palesando non solo un certo imbarazzo nel cogliere i segni del dramma incipiente per le strade – e non solo di Bologna⁸⁰ – ma anche, a guerra iniziata, difficoltà a focalizzare appieno gli eventi, visto che il 30 agosto 1914 poteva ancora scrivere all'amico Augusto Anzoletti che a Berlino

ogni cosa aveva il suo corso degno di ammirazione, con il dominio esemplare della quiete e dell'ordine.⁸¹

Così, Heinrich Eduard Jacob, qualche anno dopo, avrebbe confermato lo smarrimento e l'impreparazione a leggere gli eventi da parte di un'intera generazione.

No, non prevedemmo lo sprofondare del nostro mondo. Al contrario, si potrebbe dire che quanto più ci si avvicinava all'agosto del 1914 tanto più ci prese il frenetico e dolce turbinio spirituale di Berlino. I libri gli autori, gli attori! Berlino li attrasse a sé tutti magicamente [...] Ogni cosa è vita pulsante e la morte inimmaginabile [...] Eravamo tutti ebbri e impazziti di futuro e mai l'esser aldiquà ci sembrò più bello che durante il "ballo della rivoluzione" della «Aktion» [...] Fin quando giunse un giorno

⁷⁸ „... was soll ich sagen, es ist vollkommen, vollkommen gut; ich empfinde zum ersten Mal seit den entsetzlichen Jahren, wieder die Kontinuität meines Daseins, auf die ich schon verzichten wollte: denn auch die Schweiz setzte mir die Unterbrochenheiten (milder, gefälliger, verdeckter, wenn Sie wollen –) fort, aber hier, hier ...". Rainer Maria RILKE, *Briefe an Gräfin Mariette Mirbach-Geldern-Egmont 1918-1924*, a cura di Hildegard HEIDELMANN, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, p. 253. Al riguardo è interessante quanto scrisse Busoni al rientro a Berlino alla moglie Gerda ancora a Zurigo l'11 settembre 1920: „Ich bin noch nicht 2 Stunden in Berlin, und muß Dir unverzüglich schreiben... Es war ein Vergnügen, zu dem humanfreundlichen Ton der deutschen Grenzbeamten zu gelangen... Die Deutschen im Süden zeigten einen rührenden "schamhaften Ehrgeiz", noch "Alles zu haben": Schwaben sah glänzend bestellt aus, auf dem Lande; und der Anblick von Stuttgart, von oben geschaut, wirkte – gegen das Bild der Schweizer Städte – imposant und fantastisch. Man sieht die Stadt, wie gesagt, erst von oben und fährt dann in einer großen Spirale abwärts, wobei die Stadt abwechselnd verschwindet und wieder sichtbar wird, jedesmal näher. Auf dem Bahnhof ein Gewirre! Der Schlafwagen war normal eingerichtet, die Ankunft pünktlich. – Bis jetzt sah ich Berlin nur zwischen 8-9 Uhr morgens, bei schönem Wetter... Der Portier unseres Hauses empfing mich wie ein Vater. Die Wohnung ist erstaunlich gehalten und sieht so reich und schön aus!... Ich muß mich ein wenig sammeln...". E ancora qualche giorno dopo, il 14 settembre 1920: „...Alle waren sehr herzlich, wie überhaupt der Ton in Berlin menschlich und nett ist. Ich war kaum aus dem Hause. (Ich habe so viel Beschäftigung und freue mich derselben.) ... Es ist wie ein Traum, daß ich schon den vierten Tag wieder hier sein soll - -". Ferruccio Busoni, *Briefe, op. cit.* 12. September 1920, Berlin, n. 824, pp. 731-732.

⁷⁹ Cfr. nota 74, lettera del 13 giugno 1914 da Bologna, Hôtel Baglioni, n. 722, pp. 642-643.

⁸⁰ A Bologna, nella notte tra l'8 e il 9 giugno 1914, vi era stato uno sciopero generale al quale, nei giorni seguenti, seguirono sanguinosi disordini tra i fautori della guerra e i socialisti contrari ad essa. Il 28 giugno 1914, giorno nel quale lo studente bosniaco Gavrilo Princip uccise con due colpi di pistola l'erede al trono d'Austria, l'arciduca Francesco Ferdinando, i socialisti vinsero le elezioni amministrative; qualche settimana dopo, il 15 luglio, fece il suo ingresso a Palazzo d'Accursio la prima amministrazione socialista, guidata dal sindaco Francesco Zanardi.

⁸¹ Cfr. Ferruccio BUSONI, Mus. Ep. F. Busoni 102, *Busoni Nachlass BI*, Preußischer Kultur Besitz, Staatsbibliothek Berlin.

dall'espressione camuffata, quel 4 agosto 1914: "Signori, scendere prego! Il ballo in maschera è finito!"⁸²

Busoni poté confermare questo stato d'animo nell'annotazione riportata nel diario alla data del 9 di ottobre 1914, motivando un atteggiamento escapistico che sapeva di capitolazione di fronte all'incalzare della cronaca coeva.

La domanda angosciosa è ora il "se", "quando" e il "come" di un viaggio in America. – Il veleno della situazione è penetrato lentamente nel mio animo, tanto che per tutto il mese di agosto mi sono potuto ritenere immune. Ma in settembre ha cominciato ad agire e mi ha messo a terra. Tuttavia sembra che mi possa riprendere, comincio a distanziarmi dalla faccenda; non partecipo più e non sono quasi nemmeno spettatore; mi rivolgo di nuovo a me stesso e a problemi che non si possono risolvere ma nemmeno distruggere con i cannoni. Ma per arrivare a questo punto ho dovuto attraversare il fitto della boscaglia. Ha un certo valore sperimentare qualcosa di così grave alla mia età, e che lo superi è un buon segno.⁸³

A quei segni, a Bologna, Busoni, sulle prime, aveva reagito con un misto di stizza e insofferenza, con un senso di fastidio avverso quanto accadeva nelle strade, con lontananza, sarcasmo e terrore⁸⁴. Quanto si consumava nel Bel Paese, nei mesi che precedettero l'ingresso dell'Italia in guerra, corse parallelamente alla narrazione diacronica di Ferruccio Busoni, dipanandosi insieme alle vicende che anticiparono, dopo i primi mesi del conflitto, il suo viaggio negli Stati Uniti⁸⁵.

Mi metterò in viaggio con sentimenti ben diversi da quelli che nuttivo quando firmi il contratto; prendo con me i miei ragazzi e rimane l'ansiosa domanda: in che stato ritroverò il paese che lascio? Chi mi mancherà? Quando potrò riprendere il filo della mia vita? E infine, come potrà riprendersi l'Europa e quanto tempo ci vorrà? Temo che noi non vedremo il nuovo culmine.⁸⁶

Sto abbastanza bene, in ogni caso non sto peggio e la mia testa è leggera. Quanto sia pesante e falsa tutta la nostra esistenza me lo confermò Wells⁸⁷ nel suo eccellente libro che ho portato con me: »In the days of the Comet«. Nel libro schizza un'immagine magistrale delle distorsioni del nostro tempo, osservate da un punto di vista posteriore, dopo che una cometa ha sfiorato la Terra, pulendo chimicamente l'aria. Questa pulizia, che uccide ogni sostanza velenosa, ha come conseguenza che l'umanità diventa trasparente e ragiona in modo corretto. In questo libro, scritto nel 1906, egli descrive profeticamente l'attuale guerra e la condanna con le più radicali espressioni! E adesso è anch'egli del »tutto istupidito« e un fanatico guerrafondaio! – E alla fine anche l'Italia parteciperà – l'ho sempre saputo – e non ci sarà mai una fine ---! [...] Ah, cara Gerda, non è mai stato il mio modo, di fare di lamentarmi »dei brutti momenti«. Ho sempre creduto che ogni tempo si assomigliasse. Ogni essere

⁸² Heinrich Eduard JACOB, *Berlin, Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl*, op. cit., p. 189.

⁸³ Ferruccio BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, op. cit., p. 268.

⁸⁴ Cfr. Ferruccio BUSONI, *Briefe an seine Frau: 1889-1923*, op. cit., vol. 1, lettera del 10 giugno da Bologna, n. 721 e n. 722, pp. 642-643.

⁸⁵ Ferruccio BUSONI, op. cit., Lettera a J. Oppenheimer, 11 settembre 1914, n. 178, p. 264.

⁸⁶ Ivi.

⁸⁷ Herbert George Wells (Bromley, 21 settembre 1866-Londra, 13 agosto 1946), scrittore britannico, è ricordato come uno dei capostipiti della narrativa fantascientifica.

umano dovrebbe combattere se stesso (ed è proprio questo a cui si dà troppa poca importanza) e ogni paese avrebbe il suo da fare e da sacrificare per pulire se stesso. E questa follia delle macchine ci porta così poco avanti, è altrettanto assassina e portatrice di infelicità quanto la guerra.⁸⁸

Per motivi diversi, il 1914 e la guerra, costituirono per il Maestro di Empoli e per Heinrich Eduard Jacob una cesura nella propria vita, per motivi che affondavano le loro radici nelle cronache di quel tempo e che si intrecciarono poi, da lì a poco, con gli anni del conflitto, con approcci ed esiti diversi e pur tuttavia all'interno di un mosaico con molte similitudini comuni.

La crisi, l'ordine sovvertito del quotidiano, "la linea interrotta", mutuando un'espressione di Laureto Rodoni⁸⁹, le depressioni con le quali si vissero gli anni del conflitto, mostrano, nelle biografie di entrambi, scarti e similitudini, incapacità a confrontarsi con il reale, talvolta anche l'incapacità a vivere il cambiamento, persino a sopportare il lutto per quell'immane tragedia: l'inadeguatezza del proprio io ad uscire dai propri confini e a confrontarsi con un processo che parve a molti, almeno inizialmente, un'incipiente catarsi, salvo poi rivelarsi tragicamente come un'immane catastrofe.

Rilke, nella lettera del 21 gennaio 1920 a Leopold Schlözer, riassunse tragicamente gli anni di Monaco in un'attesa incapace di esser portatrice di senso⁹⁰. La realtà esistente, e indipendente nella sua esistenza individuata, assunse quasi le sembianze di una dimensione altra, pur nella sua fatale tragicità. Fu come avviare un'ipostatizzazione del reale, un processo per cui, lecitamente o no, s'innalzarono al grado dell'oggettiva esistenza enti concettuali o ideali, che vi potevano essere elevati solo per astrazione all'interno di una prospettiva talvolta intimistica, come nel caso di Ferruccio Busoni,

⁸⁸ „Es geht mir erträglich, jedenfalls nicht schlechter, u. mein Kopf ist leicht. – Wie sehr schwer und falsch unser ganzes Lebenssystem ist das bestätigte mir Wells, in seinem vortrefflichen Buch, das ich mitnahm: »In the days of the Comet«. – Darin entwirft er ein meisterliches Bild von der Verkehrtheit unserer Zustände, gesehen von einer späteren Zeit aus, nachdem ein Komet die Erde gestreift und die Luft chemisch gereinigt hat. Diese Reinigung – die alle giftigen Stoffe tödtet – hat zur Folge, daß die Menschen klar werden u. richtig denken. In diesem Buche, geschrieben 1906, beschreibt er prophetisch den gegenwärtigen Krieg und verurtheilt ihn in den entschiedensten Ausdrücken! Und jetzt ist er selber »systematisch verblödet« u. ein Kriegsfanatiker! – Und Italien wird doch mitgehen – ich habe es immer gefühlt – und es wird kein Ende davon sein --- ! Ach, liebe Gerda, es war nie meine Art, über »schlechte Zeiten« zu klagen. Ich glaubte, alle Zeiten waeren gleich, – aber diese ist schlimmer. – Jeder Mensch müsste sich selbst bekämpfen (das ist's worauf zu wenig Wichtigkeit gelegt wird) und jedes Land hätte genug zu thun u. zu opfern, um sich selbst zu reinigen. – Und der Maschinen-Wahnsinn ist ebenso wenig vorwärtsbringend, ebenso tödtend u. unglückfordernd wie der Krieg.“ Cfr. *op.cit.*, Congress Hotel and Annex, Chicago, 27. März 1915, lettera 726, pp. 647-648.

⁸⁹ Cfr. Laureto RODONI, „Die gerade Linie ist unterbrochen“. *L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915-1920*, in *La Svizzera: Terra d'Asilo – Die Schweiz al Asylland. Atti - Kongressbericht - Ascona 1998*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», Neue Folge, A. 19, Bern et. al., Peter Lang, 1999, pp. 26-106.

⁹⁰ „Ich war fast alle Jahre des Krieges, par hasard plutôt, abwartend in München, immer denkend, es müsse ein Ende nehmen, nicht begreifend, nicht begreifend nicht begreifend! Nicht zu begreifen: ja, das war meine ganze Beschäftigung diese Jahre, ich kann Ihnen versichern, sie war nicht einfach!“. Cfr., Rainer Maria RILKE, *Brief an Leopold Schlözer*, 21. Januar 1920.

talaltra di giustificazione al riparo dalle contingenze belliche in un luogo ameno, nella cornice arcadica e quieta del paesaggio svizzero appunto. Quando la Germania, il 31 luglio del 1914, proclama la mobilitazione generale, Ferruccio Busoni aveva da poco concluso il suo “anno di prova” al Conservatorio di musica Giovan Battista Martini di Bologna⁹¹.

Partita la moglie Gerda, traferitosi all’Hotel Baglioni, aveva atteso il suo rientro nella metropoli tedesca con impazienza, contando letteralmente i giorni⁹²: casa non era a Bologna, ma a Berlino⁹³, nella grande metropoli, dove in un luogo altro dalla città emiliana vivevano i suoi pari⁹⁴.

⁹¹ Attraverso le lettere che precedono l’arrivo a Bologna del Maestro, si possono ripercorrere le tappe del suo viaggio per la città emiliana. Era stato a Londra, poi a Parigi dove incontrò più volte D’Annunzio. Sulla scia di quegli incontri, Busoni descrisse una città dove „si fondevano il fascino del meridione europeo con quello storico della metropoli del mondo. „Non credo che altrove, ai nostri tempi, possa trovarsi un connubio così perfetto”, aveva scritto alla moglie nella lettera da Parigi il 23 gennaio 1913. „Questa città è così diversa, come certe donne, che sono antipatiche e tuttavia possono anche essere più affascinanti di talune simpatiche e intelligenti ma che lasciano del tutto indifferenti; a parte questo Parigi ha di entrambi i tipi qualcosa. [...] Tanto è antiquata e sorpassata questa Parigi, quanto riesce a convogliare tutti gli interessi al cospetto di un così esplicita indifferenza. Forse D’Annunzio è qui più che mai al suo posto, come Wilde, come Meyerbeer”, aveva proseguito nella lettera successiva del 26 gennaio. Il 18 giugno, da Berlino, si compiaceva di annotare che viceversa nella metropoli sulla Sprea „i cambiamenti erano per lo più delle migliorie: quest è anche la differenza con Parigi, dove quasi tutto ciò che era nuovo era più brutto del vecchio”, aggiungendo che „era finalmente arrivata la nomina da Bologna”. Partito da Berlino fece tappa a Heidelberg, Basilea e Ginevra, da dove, la domenica del 21 settembre, scrisse a Gerda che in viaggio leggeva „Carducci per esercitare l’italiano”. Dopo Ginevra fece ancora tappa a Milano che a suo dire „non aveva nulla che stimolasse i nervi quanto piuttosto un che di qualcosa che si spacchetta e si monta, dando inizio al piccolo meccanismo del correre in cerchio”, (lettera del 24 settembre 1913), e Bergamo. „Berlino è adesso certamente bellissima? Milano, invece, è fredda”, aveva proseguito. Il viaggio tra la capitale lombarda e la città bergamasca fu „ricco di fantastiche e improbabili impressioni, e il tempo sembrò riavvolto all’indietro, come attraverso la macchina del tempo di Wells o come *Le soprascarpe della felicità* di Andersen”, aveva scritto alla moglie da Bergamo il 26 settembre, aggiungendo „la vita qui, senza la speranza che succeda qualcosa, senza la prospettiva di un cambiamento, senza felicità, senza donne – quando il lavoro del giorno termina e la sera cade come un sipario e cala il buio; – e la mattina dopo, simile a mille altre mattine ricomincia e incede incontro a mille vuote, solitarie e buie sere — nonostante tutta la bellezza e la particolarità del posto: come si è costretti a diventare un truce marziano! —”

I pochi giorni che precedono il suo arrivo a Bologna, sono caratterizzati da una sorta di comprensibile ansia, ma soprattutto dalla paura della solitudine, di non trovarvi una persona amica. „Ich fahre heute Nachmittag nach Bergamo und wahrscheinlich (nach weiteren 2 Tagen) nach Bologna. Hätte ich dort einen Menschen, mit dem ich mich vertraulich aussprechen könnte und der mich “kennt”: es wäre mir viel leichter. Serato oder Tagliapietra wären schon dazu ganz gut. Vielleicht, daß ich den Brugnoli ein wenig herübrufe. – Gestern sah ich Boito im Wagen vorbeifahren. Sonst niemanden...” (lettera da Milano, 25 settembre 1913).

⁹² Cfr. Ferruccio BUSONI, *op. cit.*, „Nur noch wenige Tage! Aber auch die Empfindung, die Tage abzuwarten, nur damit sie vorbei gehen, ist demoralisierend. Verzeihe diese Explosion, aber Du kannst sie verstehen“. Cfr. *op.cit.* Grand Hôtel Baglioni, Bologna, 17 giugno 1914, n. 724, p. 645.

⁹³ „Ich hätte dann vorläufig diesen Plan. [...] Aber Juli und August (das sagte auch der Gärtner) sind hier nicht zu ertragen und ich wünschte darum sehr, meine Sommer-Arbeit in Berlin zu halten und möchte, bevor ich ein Greis bin, diese Freude, die mir nothwendig ist, genießen. Sie erhält mich jung, sonst falle ich vorzeitig zusammen. – Dazu muß eine Wohnung in Berlin bleiben.” *Ibid.*, Bologna, 10 ottobre 1913, n. 698, pp. 627-628.

⁹⁴ Cfr. Ferruccio BUSONI, *op. cit.*, „Aber gerade so, wie man in Amerika mich nie so spielen hört, wie ich kann (weil das Land es unmöglich macht), ebenso hat man mich hier nicht, auch wenn ich unter ihnen bin; weil ich durch das Milieu dazu gebracht werde, anders zu denken, zu sprechen, zu handeln, als ich in meinem Milieu vermag. – Es ist das fortwährende Missverständnis, (wie wenn ich ein Dienstmädchen heirathete) –

leri è stato da me nella mezz'ora tra un treno e l'altro, Vollmoeller. In quella mezz'ora mi sono sentito un'altra persona. Si poté parlare di cose, senza dover prima spiegare cosa fossero quelle cose. Si poté vedere tutto a colpo d'occhio sotto di sé senza dovere, di nuovo, daccapo scalare la montagna.⁹⁵

Nel suo incedere ondivago, tra il suo essere latino-mediterraneo per nascita e germanico per cultura oltre che per scelta, anche a Bologna⁹⁶, causa anche l'evidente difficoltà di un'empatia che non si instaurava con la città emiliana, Busoni continuò ad inseguire quella patria che sembrava considerarlo figliastro, e dalla quale ancora, almeno fino al giugno del 1916, continuò ad attendersi un tributo tangibile alla sua arte⁹⁷ e, forse, ancor più a guerra conclusa.

Genug. Ich muss noch einen Lebensplan fassen u. dazu muss ich zu Hause sein.", Grand Hôtel Baglioni, Bologna, 15 giugno 1914, n. 723, p. 644.

⁹⁵ „Gestern war, auf eine halbe Stunde u. zwischen zwei Zügen, Vollmoeller bei mir. In dieser halben Stunde war ich ein anderer Mensch. Man konnte von Dingen sprechen, ohne zuerst erklären zu müssen was die Dinge waeren. Man sah die Vogelperspektive unter sich, ohne den Berg erst wieder zu ersteigen.", Cfr. Ferruccio BUSONI, *Briefe [...]*, *op. cit.*, Grand Hôtel Baglioni, Bologna, 21 giugno 1914, n. 725, p. 646.

⁹⁶ Cfr. „LFG das Leben ist hier hoffnungslos, vor dem Abend habe ich geradezu Horreur. Nun ist Strike ausgebrochen, Alles schließt und stockt. Wie viel Zeit die hier haben!, es ist beneidenswerth. – Es geht mir langsam besser, aber ich fühle: das Übel endet an der Grenze. – [...] Ferruccio BUSONI, *op. cit.*, Bologna, 10 giugno 1914, n. 721, p. 642.

„Die großen Arbeitgeber opfern für ihre eigene Genugthuung hundert Tausende von Menschen-Existenzen, nicht anders, als die Kriegs-Macher. Schaut man in das Herz des Industriedistriktes von England, so gibt das ein ebenso höllisches Bild, als das eines Schlachtfeldes. Arbeiter u. Soldaten haben ein gleiches Los, eine identische Situation. – Und die Plätze, die die wohlhabenden Leute zur Schönheit u. zur Erholung künstlich bauen, sehen miserabel aus und erwecken eine unbesiegbare Melancholie. – Und das System, wie heute Kunst »vertrieben« wird, ist ganz u. gar verschroben u. ungesund. Es ist ein Wunder des Wesens der Kunst, dass sie - - trotzdem! – noch lebt u. schafft. Eigentlich ist alles gethan worden, um sie zu ersticken. [...] Ihr lieben Drei, ich sehe Euch da klein-wirtschaften u. sehe, daß Ihr das »Warten« in Euch habt, wie jeder Europäer. Hier versteht man auch Das nicht! Dieses ist noch immer das ärmste Land und erst jetzt verstehe ich den Spruch: Selig sind die Armen am Geiste. (Es heisst in Wirklichkeit das Gegentheil: Selig sind die, die, im Geiste, sich für arm halten.) –". Ivi, Congress Hotel and Annex, Chicago, 27. März 1915, n. 726, pp. 647-648.

“What next? kann man in unserer Zeit fragen. – ... Bin neugierig, wie heute die Straßen aussehen werden. 250tausend Freiwillige sollen während des Streiks geholfen haben, Züge zu führen und Lebensmittel in die Stadt zu besorgen. Gestern Nachmittag spazierte ich von hier bis Piccadilly Circus, es nahm mir fast eine Stunde Weg. Ich muß mich an die Proportionen wieder gewöhnen, ich verrechne mich in den Entfernungen. Aber dieser Sonntag-Gang war bitterlich traurig, der Weg so unhospitabel: unterwegs nicht eine einzige Bank zum Sitzen, kein einziger Ort zum Einkehren oder Ausruhen. Alles vor der Nase zugesperrt, als ob das Spazierengehen am Sonntag strafbar wäre und bestraft werden müßte. Darum auch fast keine Menschen draußen.” Ivi, London, 6. Okt. 1919, n. 778, p. 687.

⁹⁷ Accingendosi all'avventura bolognese, Busoni, pieno di dubbi e incertezze, sospeso tra speranze e paure, aveva scritto all'amico e musicista Egon Petri del suo sogno di fare di Bologna una capitale della musica attraverso la sua opera. Diffusamente aveva scritto del suo stipendio „elevato per l'occasione ad un'altezza qui mai vista prima [...] un'eccezione destinata a sottolineare il carattere speciale della mia posizione. [...] Spero suonerai a B[ologna] [...] vedrai la 'mia' scuola e il paesaggio eroico tutt'intorno, paesaggio forte e sereno, come dev'essere un eroe, e ne sarai contento. Ferruccio BUSONI, lettera da Milano del 3 maggio 1913, *op. cit.*, p. 243.

Oggi ho diritto di considerarmi uno dei più distinti fra i Musicisti italiani; e starebbe ora all'Italia di chiedersi, se la mia presenza costà potesse, o no, essere necessaria, o almeno utile. – Se l'Italia mi respinge di nuovo, sarò costretto – a mio profondo rammarico – di rinunciare a farne parte integra; dall'altro canto il sentirmi desiderato da Noi onorerebbe una vita pazientemente costruita con delle intenzioni puramente artistiche. I mezzi termini, una benevola e rispettosa tolleranza, le proverbiali acclamazioni al Pianista, non basterebbero però a restituirmi al mio paese: ed è precisamente questo il Soggetto, che mi preme di elucidare, ed è appunto in questo senso, che io mi propongo d'interpellarLa fermamente; esigendo da Lei una schietta risposta, ch'Ella non mi ricuserà dopo aver conferito con il Commendatore.⁹⁸

Poco prima dello scoppio della guerra Busoni fatica ad interpretare, in quel pezzo di Emilia, le inquietudini operaie che pure il musicista empoiese, nelle lettere americane, sembra invece, non solo in grado di penetrare ma anche di narrare con partecipazione e sentimenti da “socialista”. Il rifiuto per quel mondo di industrie, tecnica e meccanica, incapace della mediazione europea che gli era parso realizzarsi nella sua Berlino, fa emergere una relazione profonda tra realtà percepita e lo sfondo sul quale essa si manifestava. Il confronto tra le lettere alla moglie da Bologna del 10 e del 13 giugno 1914 con quelle da Chicago del 27 marzo 1915 e da Londra del 6 ottobre 1919, sottolinea in modo esplicito, attraverso la sua penna, quanto l'interpretazione delle circostanze storiche a lui coeve fosse in stretta relazione con le sue vicende biografiche e come gli risultasse difficile emanciparsi dal proprio sé a favore di una percezione della storia che andasse oltre i confini dell'individuo. La partecipazione nei confronti delle condizioni miserabili del proletariato urbano, americano ed inglese, stride con il già menzionato asettico quanto indifferente tono con cui riferisce alla moglie degli scontri violenti e sanguinosi tra socialisti e nazionalisti a Bologna⁹⁹. Gli operai che parteciparono allo sciopero generale seguente li addita come perdigiorni inconsapevoli e manipolati.

⁹⁸ Lettera all'avv. Carlo Clausetti da Zurigo del 21 marzo 1919 nella sua abitazione nella Scheuchzerstrasse 36, citata da Laureto RODONI, <https://www.rodoni.ch/busoni/Carteggi/clausetti.html>.

⁹⁹ Durante la cosiddetta “settimana rossa”, 7-13 giugno 1914, fu soprattutto in Romagna, e in particolare nel Ravennate, dove più forte era il radicamento delle organizzazioni politiche e sindacali popolari e dove maggiore era il grado di politicizzazione delle masse e, di conseguenza, l'attesa della “palingenesi sociale”, che lo sciopero prese i contorni di una vera e propria rivolta, al punto che il presidente del Consiglio Antonio Salandra, intervenendo il 12 giugno alla Camera, avrebbe addirittura sostenuto l'esistenza di un “concerto criminoso” all'origine delle sollevazioni popolari romagnole e marchigiane, un autentico piano rivoluzionario volto al sovvertimento delle istituzioni monarchiche e statali. Le organizzazioni sindacali non riuscirono a dare un orientamento e uno sbocco politico alla protesta. Il 10 giugno, la Confederazione Generale del Lavoro, tramite il suo segretario Rinaldo Rigola, diramò l'ordine di cessare l'agitazione mentre, lo stesso giorno, il sindacato dei ferrovieri proclamò l'astensione generalizzata dal lavoro. Le manifestazioni terminarono tra il 12 e il 14 giugno e il governo Salandra poté tirare un sospiro di sollievo. Le elezioni amministrative indette per la fine di giugno si tennero regolarmente e il PSI ottenne un importante successo conquistando la maggioranza in più di 300 comuni, tra i quali Milano e Bologna, e in quattro amministrazioni provinciali. La “settimana rossa” ebbe un ruolo nel determinare l'atteggiamento della Corona nella decisione di rinunciare ad entrare subito in guerra nell'agosto del 1914. L'opinione pubblica, le classi dirigenti e le forze popolari non erano ancora pronte ad affrontare la scelta drammatica della partecipazione italiana al primo conflitto mondiale. Era assai diffuso il timore che la scelta di entrare in guerra potesse, in quel momento, scatenare forti reazioni delle masse popolari mettendo a repentaglio la stessa sopravvivenza della Corona e l'integrità dello Stato. Ci vollero più di dieci mesi di acceso confronto e scontro tra

Abbiamo avuto tre giorni tempo da sciopero; tutti i negozi chiusi, i giornali non sono usciti, la posta non è stata distribuita, i fili del telegrafo sono stati tagliati, i binari del treno divelti, più a sud ci sono stati lotte e dei morti – mon Dieu! – anche il marito di Francesca ha scioperato, ma quando glielo ho chiesto, lui stesso non sapeva il perché. Così si aizza la gente e la si confonde. – Peraltro non è stato neppure eccitante o emozionante; è stato tutto più noioso del solito. La mancanza dei giornali e l'interruzione »del tram« sono stati perfino simpatici.

Ferruccio Busoni e Heinrich Eduard Jacob, l'uno berlinese d'adozione, l'altro per nascita, si apprestarono agli anni della Grande Guerra con riflessioni speculari sulla propria condizione di artista e sul proprio ambito d'azione, ma anche sulla società che rispettivamente li accolse. Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale Busoni era già un musicista affermato, Jacob si era appena emancipato dall'eredità culturale paterna, oscillava tra la cerchia di Kurt Hiller e il Cabaret GNU, circondato da non poca diffidenza e da qualche timido entusiasmo. Entrambi fuggirono in Svizzera. Il primo vi arriva alla fine di settembre del 1915, di ritorno dagli Stati Uniti, dopo essere sbarcato a Genova e dopo una breve sosta di qualche settimana a Milano, il secondo nel giugno del 1916. Jacob, già a Verona nel 1914, arriva in Svizzera, riformato in seguito ad una leggera tubercolosi e, dopo una breve permanenza sul Garda, si stabilì a Davos. In quell'anno Ferruccio Busoni, il 31 agosto, pubblicò la commemorazione di Umberto Boccioni nella «Züricher Zeitung». Ludwig Rubiner lo difese, come già anni prima nell'articolo *Ferruccio Busonis Musikästhetik*, scrivendo „preannunzia valori gravidi di futuro, i quali sono diventati ovvi per la nuova generazione or ora”. Nel 1917 Hans Pfitzner attaccò Busoni come “pericolo futurista”, Rubiner lo difese nuovamente con decisione. La polemica e la difesa di Rubiner attestano la percezione di Busoni da parte del più giovane tedesco come punto di riferimento contro un nazionalismo ancora associato, in campo artistico, col tradizionalismo e in favore dell'internazionalismo della cultura. Furono queste le sponde alle quali, dopo gli anni della guerra, dopo un atteggiamento a dir poco contraddittorio nei confronti di essa, approdò, proprio nel corso del 1916, l'entusiasta ammiratore di D'Annunzio e di Max Reinhardt, Heinrich Eduard Jacob, sospeso „tra i partiti degli Italici e dei Germanici”, come scrisse Rudolf Kayser.

Negli anni che precedettero il conflitto, Georg Heym e Jacob si erano esibiti nel secondo Neopathetischen Cabaret, raccogliendo, *ex equo*, un discreto insuccesso. Heym trovò in Heinrich Eduard Jacob un convinto sostenitore e divulgatore, tant'è che dopo la pubblicazione di *Laubenkolonie* e *Vorortbahnhof*, Heym attrasse l'attenzione di Herwarth Walden e Franz Pfemfert, «Der Sturm» e «Die Aktion», nonché di Ernst Rowohlt. Gli esordi

interventisti e neutralisti, per portare l'Italia nel coacervo della Prima Guerra Mondiale. C'è da sottolineare che le modalità “mitigate” con le quali la direzione del PSI e la Confederazione generale del lavoro, il maggior sindacato italiano del tempo, proclamarono lo sciopero generale di protesta per il 9 giugno, prevedendo una durata massima dello stesso di due giorni, provocò le ire di buona parte della sinistra di allora, in particolare di Benito Mussolini, direttore dell' «L'Avanti!».

come critico teatrale per lo «Herold» e la «Deutsche Montags-Zeitung» contribuirono a far emergere in Heinrich Eduard Jacob una dedizione per il teatro mista di religiosità ed ebbrezza, un approccio empatico al mondo delle scene che vide concretizzarsi nelle cattedrali poetiche di Stefan George piuttosto che nelle prose di Heinrich Mann, trovando un estimatore niente meno che in Max Reinhardt. Dal suo canto, Heinrich Eduard Jacob riconobbe in Reinhardt colui che avrebbe conquistato il palcoscenico al teatro romantico seguendo una linea interpretativa ben precisa. Nel D'Annunzio del *Forse che sì, forse che no*, del 1911, Heinrich Eduard Jacob, individuò una perfezione unica «come solo in Europa poteva essere possibile» grazie a quella continuità sapientemente preservata dell'eredità classica, poiché solo in quella dimensione era stato possibile „realizzare il grande connubio tra l'occhio e il pensiero, tra i sensi e lo spirito”, pensando di individuare proprio in questo il minimo comun denominatore oltre lo stesso D'Annunzio autori quali George, Hofmannsthal, Rilke, Heinrich Mann e Wassermann, definendoli tutti, *tout court*, “classicisti impressionisti”¹⁰⁰, così come lo erano, agli occhi di Heinrich Eduard Jacob, Omero e Shakespeare. Non è il caso, in questa sede, di approfondire le motivazioni di tali accostamenti, ma fu proprio la mancanza di una soggettiva concretezza, o meglio oggettività, che Kayser gli rimproverò, evidenziando come Jacob si ritrovasse tra gli „Italici e i Germani”, tra coloro che „sentivano e coloro che riconoscevano”, senza giungere ad una vera propria consapevolezza¹⁰¹.

Dunque, Heinrich Eduard Jacob non era un espressionista [...] era un buon scrittore. Il problema era che era seduto a un tavolo che non era il suo.¹⁰²

Heinrich Eduard Jacob lascia, dunque, Berlino in piena guerra, scampando alla leva grazie ad una leggera forma di tubercolosi e si accinge ad un viaggio per il fronte belga che richiama alcuni accostamenti, seppure con tutti i dovuti distinguo, con l'esperienza di Ernest Hemingway sul fronte italiano. La cesura che segna l'abbandono di Berlino non fu meno gravida di conseguenze che per Ferruccio Busoni, sconvolgendone, nell'immediato il privato, a lungo termine il suo approccio teorico-artistico e la sua stessa idea di cosa fosse l'arte e a quali compiti dovesse attendere. Un processo che vide Jacob compiere una vera e propria metamorfosi da autore *fin de siècle* a scrittore e pubblicitista impegnato, convinto, in quanto artista, della propria responsabilità etica e politica.

Il tempo spezzato di quel ballo in maschera, così improvvisamente interrotto, come sottolineato da Jacob, fece dunque sì che, nell'estate del 1916, emigrasse” in Svizzera per curare la sua “tubercolosi” nella cornice manniana della *Montagna incantata* di Davos. Guarito si guardò bene tuttavia dal fare ritorno in “patria”. Al contrario, in Svizzera, nel frattempo, erano giunte anche la sorella Alice e la madre Martha, che tentò invano di

¹⁰⁰ Heinrich Eduard JACOB, *Gabriele D'Annunzio*, in «Die Aktion», Berlin, Jg. 1911, Nr. 27 (21.8.1911), pp. 9-10.

¹⁰¹ Rudolf KAYSER, *Ein Band Novellen*, in «Die Aktion», Berlin, 1912, n. 28, 10.7.1912, pp. 7-8.

¹⁰² Kasimir EDSCHMID, *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen*, Wien [et. Al.], Desch, 1961, pp. 187-188.

“riscattare” il primogenito dalla prigionia. Il fratello di Heinrich Eduard, Robert Jacob, era partito volontario, immediatamente allo scoppio della guerra e fu altrettanto velocemente preso prigioniero, il 7 settembre 1914, durante la battaglia della Marna, dopo essere stato gravemente ferito.

Non fraintendermi, tu, buon [soldato]! Credi che avessi troppa considerazione di me stesso, sprecato per immolarmi, laddove tu e i tuoi compagni vi sacrificate? [...] No, forse non avevo abbastanza considerazione di me, troppo giovane, troppo stupido (se vuoi); da troppo poco in vita. Vissi un lasso di tempo ancora troppo breve. Devo ancora imparare a conoscermi, sviluppare ciò che è in me e fare un indice preciso di tutte le mie qualità, prima di offrirmi, liberamente, allo Stato.¹⁰³

E tuttavia, anche Heinrich Eduard Jacob, soccombette, inizialmente, se non all'estasi patriottica, certamente al mito della fenice tanto caro agli irredentisti nostrani. Uno stordimento narcotico che veementemente aveva avocato a sé per l'arte. Non meraviglia – dunque – se nel maggio del 1914, a Verona, fu colto anch'egli dall'ebbrezza bellica.

Ho avuto consapevolezza che le guerre sorgono da un profondo bisogno di eccitazione dei popoli, estetico-sensuale [...] In poche parole, la guerra che, come sappiamo, mostra all'umanità l'orrido più terribile che esista: ovvero i cadaveri. Si inizia una guerra per una sorta di dipendenza dell'essere umano degenerata nella follia di porsi nel completo possesso della più inebriante e compiuta bellezza.¹⁰⁴

Al contrario di Busoni, Jacob poté, tuttavia, “incontrare” il conflitto bellico vero, nei panni di giornalista di guerra in compagnia di Walter Hasenclever, nel settembre del 1914, sul fronte belga appunto, al seguito delle truppe tedesche, da cui scaturirono articoli per la «Schaubühne» e il «Berliner Tageblatt», nonché il già citato “diario”, *Die Reise durch den belgischen Krieg*, che vide le stampe nell'estate del 1915 per i tipi dell'Erich Reiß Verlag di Berlino.

Non voglio tentare [...] di descrivere la guerra. [...] Preferisco, onestamente, descrivere me stesso. Non quell'io che odio, disprezzo, i cui bisogni mi disturbano ogni giorno, bensì la sovrastruttura areata dove si trovano gli alti specchi sulla cui purezza argentea-acquatica, la guerra imperversante all'esterno acquista volto, e diventa sentimento e pensiero.¹⁰⁵

Se, del resto, nel *Viaggio* sono documentate le sue invettive contro le forme di patriottismo isterico,¹⁰⁶ così come il suo convinto schierarsi a fianco del diritto

¹⁰³ Heinrich Eduard JACOB, *Die Reise durch den belgischen Krieg. Ein Tagebuch*, Berlin, Reiß, 1915, p. 244.

¹⁰⁴ „Ich habe als eine Gewißheit erfahren, daß Kriege entstehen aus einem ästhetisch-sinnlichen, tiefen Erregungsbedürfnis der Völker. [...] Kurz, der Krieg, welcher, wie wir wissen, den Menschen das Häßlichste zeigt, was es gibt: nämlich Leichen – der Krieg wird begonnen aus einer zum Tollen gearteten Sucht des Menschen, sich in den Vollbesitz der höchsten rauschhaftesten Schönheit zu setzen.“ Ivi, p. 35.

¹⁰⁵ „Ich will nicht versuchen, den Krieg zu beschreiben [...] Ich will lieber, ehrlich, mich selber beschreiben. Nicht jenes Ich, das ich hasse, verachte, dessen Bedürfnis mich täglich stört, sondern den luftigen Oberbau, darin sich die hohen Spiegel befinden, auf deren wassersilbernen Reinheit der von draußen tobende Krieg Gesicht, Gefühl und Gedanke wird.“ Ivi, p. 17.

¹⁰⁶ Heinrich Eduard JACOB, *Würdelose Verse*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 43, n. 622, 9.12.1914, p. 2.

all'autodeterminazione del Belgio,¹⁰⁷ con esternazioni che rasentavano l'alto tradimento, come la compassione per la distrutta Löwen, rasa praticamente al suolo dalle truppe tedesche, o l'ammirazione per la Gran Bretagna, sono altrettanto scritte, nero su bianco, violente espressioni per i russi o vere e proprie estasi pangermaniche nelle quali si dichiara che „l'essere tedeschi significava tutto”¹⁰⁸ e che la vittoria finale avrebbe arriso all'impero, a celebrarne la gloria immemore nei tempi. In sintesi anche il *Viaggio attraverso la guerra belga* è una testimonianza dell'ambivalenza del suo autore dilacerato tra l' „ardente amore pangermanico e la compassione per gli sconfitti, tra patria e l'essere cosmopolita”¹⁰⁹, ora nostalgico di una pacifica Europa, ora rapito dall'ebbrezza bellica, e a ben vedere, il *Viaggio*, non è proprio un'opera pacifista, bensì, come ammise lo stesso Jacob „un prisma della contraddizione”.

Le guerre oggi sono ancora possibili solo perché nell'immaginario di tutte le persone – e proprio di quelle più eccelse: di quelle particolarmente zelanti nell'entusiasarsi, delle non sorde, delle persone esteticamente sensibili – la guerra ha la valenza del giovane eroe dalle rosee guance, adornato dall'elmo, bellamente cinto, mentre la pace ha le vesti di coloro che stanno seduti intorno al camino, deboli di muscolatura e con i volti lattiginosi.¹¹⁰

D'altronde, al pari di Jacob, anche la cerchia che si riunì a Weimar, nella notte che si congedava dal 1914, che comprendeva Martin Buber, Walter Hasenclever, Rudolf Leonhardt, Kurt Pinthus, Ernst Rowohlt e Paul Zech, il dibattito era tutto proiettato sull'utopia di un nuovo ordine che avrebbe dovuto dare vita ad una comunità spirituale dalla quale si sarebbe irradiata una nuova società, finendo per assumere contorni tragicomici in un contesto completamente avulso dal dramma bellico, tanto che viene da chiedersi se fosse una reazione isterica ad un evento, la cui tragicità non si era in grado di sostenere, oppure un'altrettanto colpevole fuga dalla coscienza di esso.¹¹¹

Non si hanno notizie precise sulla frequentazione da parte di Jacob dei circoli pacifisti di Zurigo e Berna, dove studiava la sorella Alice; certo non dette contributi significativi, o almeno tali da lasciarne traccia. Ricostruendo i movimenti del pubblicista tedesco, si può supporre che sia entrato in Svizzera nel giugno del 1916, dopo un soggiorno sul lago di Garda. Seguì una prima permanenza a Davos, come già ricordato, e sulla cui durata non vi sono dati attendibili. La sua attività giornalistica sembrerebbe confermare l'ipotesi di un suo viaggio a Ginevra nel settembre del 1916, con intermezzi a Waadt e Neuchatel. Nell'ottobre dello stesso anno è, invece, sicuro che abbia soggiornato all'Hotel Schwert di

¹⁰⁷ Heinrich Eduard JACOB, *Die Reise durch den belgischen Krieg*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁸ Ivi, p. 56 e sgg.

¹⁰⁹ Ivi, p. 18.

¹¹⁰ „Die Kriege sind heute nur noch möglich, weil in der Vorstellung aller Menschen – und gerade der vortrefflichsten Menschen: der Begeisterungstüchtigen, der nicht lahmen, der nicht tauben, der ästhetisch reizbaren Menschen – der Krieg als ein rotwangig helmgeschmückter, schönegürteter, frischer Held gilt, der Friede aber als Ofenhocker, Muskelschwächling und Milchgesicht.” Heinrich Eduard JACOB, *Die Reise durch den belgischen Krieg. Ein Tagebuch*, op.cit., p. 38.

¹¹¹ Cfr. Rudolf LEONHARDT: o. T. [*Protokoll einer Versammlung von Schriftstellern und Intellektuellen*], Weimar, 31.12.1914, p. 1, Jewish National & University Library, M. Buber Archive, Sig. Arc. Ms. Var. 350/415.

Zurigo in occasione della mostra di Hodler. Dal 7 gennaio fino al 27 maggio 1918, alloggiò a Berna, all'Hotel Bellevue; il 27 maggio partì per Chatelard presso Montreux, dove si trattenne fino al 25 giugno per poi fare di nuovo ritorno a Berna. A Berna, i registri della pensione Quisisana attestano la sua presenza, dopodiché, dal 27 gennaio fino al 3 febbraio, abitò da sua sorella Alice a Zurigo. Dopo un breve ritorno a Berna, scese di nuovo all'Hotel Bellevue; a marzo si diresse verso la Svizzera italiana: agli atti una lettera da Ascona a Max Brod. Anche Jacob, come Busoni, non lasciò subito la Svizzera all'indomani della cessazione delle ostilità, ma continuò a spostarsi tra la Confederatio Helvetica e Berlino, almeno fino al 1921, prima di stabilirsi di nuovo nell'appartamento di famiglia nella Bambergstraße. La certezza del pericolo scampato dette un senso di consapevole privilegio ai primi mesi del suo esilio svizzero. Nel varcarne il confine si sentì „entpolitisiert“, godette „l'esperienza della neutralità“, si rallegrò di esser in una terra che parlasse francese e italiano all'ombra sicura della tutela dello stato.

La Svizzera è il mistico centro d'Europa. È il cuore sano di membra malate [...] è una luce, un altare, una guarigione, circondati da urla di rabbia. È la più pura predizione di futuro, un buon specchio delle cose avvenire; ci dà la più dolce promessa similmente a quella dello sposo alla sposa: che, così come oggi è Europa, un domani l'Europa diventerà svizzera.¹¹²

Heinrich Eduard Jacob sembra, in questo caso, anticipare le annotazioni di Hugo Ball, di metà agosto del 1917, che riprese con parole diverse lo stesso concetto, esprimendo le stesse speranze. Ma, così come anche per Hugo Ball, per Jacob, l'euforia non durò a lungo, nonostante che a Zurigo Jacob rivedesse vecchi amici, francesi, italiani, inglesi, „potendo ad essi dare la mano“ con l'amaro retrogusto che quel „gesto sconfinava nell'alto tradimento“¹¹³.

Nell'annotazione del 3 novembre 1914, Hugo Ball aveva confessato lo stesso smarrimento, l'imbarazzo di essere esule in quel paradiso che doveva essere la palingenesi del nuovo mondo.

Com'è tutto confuso e senza prospettiva alcuna! Che ne sarà di tutto questo? Dovremmo considerarlo una grazia potere stare qui in questo asilo di pietra e finanche lo è, 'Se le aggrada può andarsene ...' Non mi aggrada. Ma non mi aggrada neppure rimanere. Nel frattempo uno spaventapasseri ha più valore di una persona. La cornacchia più ordinaria ne ha rispetto. O accade forse che una cornacchia si pulisca il becco su uno spaventapasseri?¹¹⁴

¹¹² Heinrich Eduard JACOB, *Das Erlebnis der Neutralität*, in «Freie Bühne - Neue Rundschau», Berlin, A. 27 (1916), p. 1727. Si confronti il testo con quello citato nella nota 15 di Hugo Ball.

¹¹³ Cfr. Gertrud ISOLANI, *Beziehungen zu Zürich*, in «Zürcher Woche», Zürich, A. 7, n. 10 (11.3.1955).

¹¹⁴ „Wie zerfahren alles ist und aussichtslos! Was soll daraus werden? Man soll es als eine Gnade empfinden, in dieser versteinerten Herberge leben zu dürfen, und es ist sogar eine Gnade; das ist das Schlimmste. ‚Wenn es Ihnen Vergnügen macht, können Sie ja gehen ...‘ Es macht mir kein Vergnügen. Aber es macht mir auch kein Vergnügen dazubleiben. Eine Strohuppe ist mitunter mehr wert als ein Mensch. Die ordinärste Krähe hat Achtung vor ihr. Oder kommt es vor, daß eine Krähe ihren Schnabel an einer Strohuppe abwischt?“ Cfr. Hugo BALL, *op. cit.*, annotazione del 3 novembre 1914, p. 60.

Da un lato Heinrich Eduard Jacob si percepiva come emigrante tedesco in Svizzera, „strappato alla patria“, dall'altra era ben consapevole della sua libera scelta di essere prigioniero nel giardino dorato della *Confoederatio Helvetica*¹¹⁵. Al rimprovero neppure troppo velato di Schickele nel suo *Genfer Reise*¹¹⁶, Jacob risponde:

Al posto di questo breviario ricamato con civetteria, avrebbe potuto scrivere la storia dell'anima degli emigrati, di coloro che strappati alla patria, per tre anni sono stati dei sognatori di una più grande felice-infelice patria. Noi attendiamo questa storia. Dove siete voi, voi silenziosi non-virtuosi? Hermann Hesse, Schmidtbonn e Zweig – e tu, ispirata Annette Kolb!¹¹⁷

Durante il periodo Svizzero Jacob attuò una sorta di seconda emigrazione, questa volta interna, per dirla con Benn. Questo atteggiamento di ricercata riflessione, se non di rinuncia, culminò nel volume *Das Geschenk der schönen Erde*, un volume di idilli dedicato al fratello Robert:

una prima protesta, assolutamente non polemica, contro la guerra, scaturita dalla contemplazione della natura – una piccola fontana di ossigeno tra i gas asfissianti del tempo.¹¹⁸

Das Geschenk der schönen Erde, composto quasi interamente nel corso del 1916, segnò in qualche modo la cesura e il passaggio alla fase successiva, rompendo da lì in poi, in modo definitivo, con una concezione dell'artista che era stato complice dello scoppio della guerra.

¹¹⁵ „Mai 1918. Aus dem Kastanienschatten des Ancien Collège in Lausanne trat ein Freund und gab mir die Hand. Er trug ein von goldener Borke gevierteltes Käppi und war ein französischer Offizier; jetzt Internierter und Student. [...] Die Palmen fächerten, gleichklingend zum Schlag des Sees. Auf dem Tennisplatz spielten australische Offiziere: vor den Abendbergen Savoyens tanzten die Bälle weiche Figuren. Amerikaner, Türken und Russen saßen mit uns, in die blumigen Lüfte rauchend. Vernunft! Europa! Liebe! Welt! ... Später unter der krummen Mondbarke, war ganz Lausanne eine einzige Serenade. Als ich nachts das Hotelzimmer aufschloß, dacht ich: „Wenn es unter sotanen Umständen – oh Völkermord, auch dieser Stunde! – ein Paradies geben kann, so ist dies heute das Paradies gewesen.“ Es war nicht das Pardies, es war die Schweiz. [...] Und noch ein anderes Bild trage ich dieser innigsten Schweiz im Herzen: die große Hodler-Ausstellung von 1917. [...] Das Menschlich–Europäische und das Hodlerische: es sind die beiden Brennpunkte der Lebensellipse dieser drei letzten Schweizer Jahre. Unserer letzten Schweizer Jahre; die der deutschen Emigranten, einer kleinen Schar, die – freiwillig und nicht immer froh – in diesem Zaubergarten gefangen saß.“ Heinrich Eduard JACOB, *Die Genfer Reise. Zu Schickeles neuem Buch*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 48, n. 202, 6.5.1919, p. 2.

¹¹⁶ René SCHICKELE, *Die Genfer Reise*, Berlin, Cassirer, 1919, p. 203.

¹¹⁷ „Er hätte statt dieses kokett gestickten Breviers wirklich die Seelengeschichte der Emigrierten geschrieben, die wir, der Heimat abgerissen, drei Jahre lang einer größeren Heimatglücklich-unglückliche Schwärmer waren. Wir warten auf diese Geschichte. Wo bleibt ihr, ihr Stilleren Nichtvirtuosen? Hermann Hesse, Schmidtbonn und Zweig – und du, beseelte Annette Kolb!“ Cfr. Heinrich Eduard JACOB, *Die Genfer Reise. Zu Schickeles neuem Buch*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 48, n. 202, 6.5.1919, edizione del mattino, p. 2.

¹¹⁸ Heinrich Eduard JACOB, *Brief an Max Brod*, 22.3.1919, p. 1, citato da Anja CLARENBACH, *Der Schriftsteller und Journalist. Heinrich Eduard Jacob (1889-1967)*, Hamburg 2003, p. 40.

I ventanni della letteratura europea, compresi tra il 1894 e il 1914, [...] resi ebbri dalla tecnica, dal turbinio delle nuove invenzioni, dalla ricchezza, dal possesso di paesaggi facilmente raggiungibili. [...] In questa letteratura, coinvolgente per l'esattezza della sua forma e della sua sostanza, è contenuto, per chi è capace di avvertirlo, già un indizio chiaro della guerra: che ne sarebbe se [...] tutti questi elevati se stessi, questi smisurati simboli del proprio egoismo, si incontrassero una volta nello spazio politico? E accadde proprio questo nel 1914. Fu messo alla prova 'la nuova visione della vita' il Forte, il 'nuovo uomo di potere'. E guarda caso, non solo fu abbattuto il modello stesso con violenza apocalittica, ma anche coloro che lo misero su, gli individui affogarono nel sangue. La nuova visione della vita, in un batter d'occhio divenne un affare di morte.¹¹⁹

Anche Ferruccio Busoni era saldamente radicato e a suo agio in quell'ibridazione latino-germanica, almeno fino allo scoppio della guerra, quando essa finì per divenire, anche per lui, dilacerazione.

Le linee programmatiche degli anni Venti, nelle loro visioni utopiche, di rendere conto trasversalmente ai bisogni della società del tempo, raccolsero, alla fine del decennio, risultati complessivamente deludenti. La crisi storica e gnoseologica di inizio secolo, mimetizzata nel periodo anteguerra dallo scintillio del modernismo, messa a nudo poi dalla drammatica esperienza della Prima Guerra Mondiale permeò gli atteggiamenti di Busoni e Jacob. Quanto prevalse, nell'uno e nell'altro, la consapevolezza di essere artefici e vittime di un passaggio fluido, instabile in cui le tradizionali strutture della compagine statale e della società guglielmina si trovarono a fare i conti con l'irruzione della moderna civiltà industriale di massa rimane ancora, per certi versi, indecifrabile, sospesi quali erano gli anni dell'anteguerra, nel paese della „sincronicità dell'asincrono, dove, in una miscela inestricabile, convivevano obsolete tradizioni socio-strutturali e mentali con elementi oltremodo moderni”, mutuando una definizione che Ernst Bloch coniò per la neonata repubblica di Weimar. La commistione di sciovinismo e internazionalismo, la contemporaneità di “vecchio” e di “nuovo”, alla quale alluderà qualche anno dopo Bloch, fece sì che quel laboratorio della modernità, nel quale „gli stessi artisti sperimentano”, negli anni che videro l'irrompere e lo spegnersi della Prima Guerra Mondiale, non causò ancora quella definitiva “perdita dell'aura” che avrebbe portato con sé il conflitto successivo. Gli anni che seguirono riproposero le atmosfere di quel ballo in maschera ricordato da Jacob e tragicamente conclusosi nell'agosto del 1914. Sullo sfondo della grande storia, tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, il ritmo divenne ancor più vertiginoso, a nulla valse, anche in chiave antifuturistica, il disperato grido dello “*homo naturalis*”, al contrario si finì per alimentare un nuovo fraintendimento, ancora più tragico, ovvero l'utopia di un'impossibile coesistenza di più mondi disparati.¹²⁰

¹¹⁹ Heinrich Eduard JACOB, *Neue soziologische Dichtung*, in «Neue Badische Landeszeitung», Mannheim, 1921, n. 262, 28.5.1921.

¹²⁰ Cfr. Luigi SQUARZINA, *Pirandello e la «maniera» ovvero Ciascuno a suo modo e il teatro totale delle avanguardie*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano MILLIOTO, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi Pirandelliani, 1983, pp. 168-171.

A Berlino Busoni trascorse probabilmente i suoi momenti più belli; lì, dopo la guerra, ritornò, morendovi il 27 luglio del 1924.

Fu il primo a osare di portare l'impressionismo in Germania nei suoi concerti orchestrali [...] Busoni fu il primo a difendere quasi fanaticamente Schönberg. [...] La svolta più significativa per Busoni avvenne durante la guerra. Nell'autunno del 1914, dopo lo scoppio della guerra, si recò prima in America, dopo si trasferì a Zurigo, dove attese con ansia per cinque anni di tornare a Berlino. Dopo lo sconvolgimento in Germania, anche noi giovani musicisti eravamo pieni di nuovi ideali, pieni di nuove speranze. Ma non siamo riusciti a dare forma al nuovo che desideravamo, non siamo riusciti a trovare la forma per i nostri contenuti. Abbiamo rotto le catene, ma non sapevamo che farne della libertà che avevamo conquistato. Siamo approdati a nuovi lidi e ci siamo dimenticati di guardare indietro. Così, attraverso gli anni di isolamento, siamo entrati in uno spasmo di esagerazione, che ci gravava sul petto come un incubo e che amavamo perché ci aveva liberati. Poi Busoni venne a Berlino. Lo abbiamo elogiato perché credevamo avesse raggiunto l'obiettivo a cui aspiravamo. Ma era cambiato. Non conosceva crampi, attraverso l'agilità della sua mente lucida e la grandezza travolgente del suo genio creativo, ha saputo esibire una sintesi di tutti gli stili degli ultimi decenni, secondo un'arte nuova, addomesticata, pura, secondo una >giovane classicità<. In questo senso ha operato negli ultimi anni della sua vita, ha influito sui pochi che aveva scelto come allievi, ha influito sui musicisti del mondo, ai quali è apparso come il simbolo della più pura, alta concezione di arte, ha avuto un effetto sul futuro attraverso la sua opera teatrale *Il dottor Faust*, l'opera d'arte musicale più perfetta e più toccante dei nostri giorni.¹²¹

Heinrich Eduard Jacob sarebbe invece riuscito ad essere rilasciato dal campo di concentramento di Buchenwald nel '39, e sopravvisse anche alla Seconda Guerra Mondiale, emigrando negli Stati Uniti. Morì a Salisburgo nella notte tra il 24 e il 25 ottobre del 1968.

¹²¹ „Er war der erste, der es in seinen Orchesterkonzerten wagte, den Impressionismus nach Deutschland zu bringen [...] Busoni war der erste, der fast fanatisch für Schönberg eintrat [...] Die bedeutungsvollste Wendung aber vollzog sich für Busoni während des Krieges. Im Herbst 1914, nach Kriegsausbruch, ging er zunächst nach Amerika, und dann zog er nach Zürich, wo er fünf Jahre lang sehnsüchtig auf die Rückkehr nach Berlin wartete. Nach dem Umsturz in Deutschland waren auch wir jungen Musiker von neuen Idealen erfüllt, von neuen Hoffnungen geschwellt. Aber wir konnten das Neue, das wir ersehnten, nicht gestalten, wir konnten für unseren Inhalt nicht die Form finden. Wir sprengten die Fesseln, aber wir konnten mit der gewonnenen Freiheit nichts anfangen. Wir betraten neue Ufer und vergaßen zurückzublicken. So gerieten wir durch die jahrelange Abgeschlossenheit nach draußen in einen Krampf der Übersteigerung, der uns wie ein Alpdruck auf der Brust lag und den wir doch liebten, weil er uns befreit hatte. Dann kam Busoni nach Berlin. Wir priesen ihn, weil wir ihn an dem Ziel angelangt glaubten, das wir erstrebten. Aber er war ein anderer geworden. Er kannte keinen Krampf, durch die Behendigkeit seines klarblickenden Geistes und durch die überragende Größe seines schöpferischen Genies konnte er zu einer Synthese aller Stilgattungen der letzten Jahrzehnte, nach einer neuen, gebändigten, schlackenreinen Kunst, nach einer >jungen Klassizität< ausstellen. In diesem Sinne wirkte er in den letzten Jahren seines Lebens, wirkte auf die wenigen, die er zu Schülern erlesen hatte, wirkte auf die Musiker der Welt, denen er als das Symbol reinsten, höchster Kunstauffassung erschien, wirkte in die Zukunft durch sein Bühnenwerk *Doktor Faust*, das formvollendetste, ergreifendste musikalische Kunstwerk unserer Tage.“ (16. Oktober 1925), Kurt WEILL, *Ausgewählte Schriften*, a cura di David DREW, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1975, pp. 20-21.

La crisi che si abbatté sull'Europa di Ferruccio Busoni, di quella giovane generazione alla quale appartenne Heinrich Eduard Jacob, ha molte e preoccupanti somiglianze con la deriva di questi anni. Un titolo emblematico *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa*, di Giuseppe Piazza, uscì proprio nel '31, la prefazione è datata Berlino settembre 1929, a circa dieci anni dalla pubblicazione dell'*Europa* di Georg Kaiser. Le letture che alcuni protagonisti di allora diedero di quella seconda crisi e degli anni che la precedettero, precorsero e, spesso, tristemente prevedero, il tempo che sarebbe poi effettivamente venuto.

La cronaca di quegli anni, l'immaginario collettivo che ne scaturì, con tutti i pregiudizi che puntualmente vi si accompagnarono, offrono una prospettiva disarmante sulla pervicace determinazione a non volere imparare dal passato, lasciando intravedere un appena piccolo spiraglio di timida fiducia che vada oltre la cecità populista delle classi dirigenti e dei popoli che complici ciecamente continuano a crederci.

BERLINO 1913¹²² – IL TEMPO E L'INUTILE NEMESI

Berlino 1913 – è forse la data in cui il Dio Ignoto ha più palesemente parlato. In una piccola rivista Franz Kafka pubblicava la sua *Metamorfosi*; in un teatro piccolo e disadorno, ma che aveva una raffinata tradizione di cultura e d'arte, il *Lessing Theater*, per iniziativa di un circolo di studenti, veniva tolto da un quasi secolare oblio Georg Buechner con due suoi lavori, *Leonce e Lena* e *Wozzek*, quel *Wozzek* che in breve doveva acquistare fama mondiale. Kafka, Buechner, vengono ora citati, anche nelle scolette, come gli annunciatori, i precursori dell'esistenzialismo. È vero che in quegli stessi anni l'editore Diederich di Jena aveva già condotto a buon punto la traduzione delle opere di Kierkegaard; ma chi avrebbe sospettato anche un vago nesso fra queste opere d'arte e la dolorosa introspezione del filosofo danese, il suo sforzo di sistemare logicamente il nulla dell'esistenza, e Georg Buechner, il medico scomparso ottant'anni prima, (ventiquattrenne), lasciando al mondo tre brevi capolavori – o Kafka, il ragazzo di Praga, che inventava storie strampalate come quella del giovane impiegato che una mattina si sveglia «dopo pesanti incubi» e si trova trasformato in uno scarafaggio – anzi, la prima cosa che vede al risveglio sono i cerchi neri della sua nuova corazza che gli si inarca sul ventre? Ed in quanto ai padri dell'esistenzialismo, Heidegger e Jaspers, nel 1913 stavano ancora lavorando alle loro tesi di laurea.¹²³

¹²² Titolo mutuato dall'omonimo capitolo di Alberto SPAINI, *Autoritratto triestino*, a cura di Carla GALINETTO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 169. Dei soggiorni di Alberto Spaini a Berlino in questi anni si ricorda quello con Rosina Pisaneschi nel 1912, anno nel quale inizia la frequentazione dell'ambiente intorno alla rivista «Der Sturm», e nel 1913, quand'era a Berlino come corrispondente de «Il Resto del Carlino» di Mario Missiroli. Dal 1920 al 1929 viaggia frequentemente da e per la capitale tedesca.

¹²³ Cfr. Alberto SPAINI, *Autoritratto triestino*, a cura di Carla GALINETTO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 171. La prima assoluta di *Woyzeck* ebbe luogo l'8 novembre 1913 a Monaco di Baviera, al Residenztheater, per il centenario della nascita di Büchner; il 17 dicembre la prima a Berlino al Lessingtheater, per la messinscena di Victor Barnowsky. Per la messinscena della *Morte di Danton*, da parte di Max Reinhardt, bisognerà attendere invece il 1916. Né *Il teatro tedesco*, la cui prima edizione apparve nel 1933, per i tipi dei Fratelli Treves a Milano, e neppure nella seconda edizione del 1943, Spaini non sottolinea le messinscene di *Leonce und Lena* e di *Woyzeck* del '13, anzi non le cita affatto, ma si sofferma sul *Danton* di Reinhardt al Deutsches Theater del '21, tralasciando quella del 1916. „Si definisce generalmente l'Espressionismo come una “reazione contro il naturalismo”. „Ma quanto era rimasto di naturalistico nelle messe in scena di Reinhardt? Senza bisogno di scendere sino alle sue ultime interpretazioni al Deutsches Theater, per esempio al *Danton* di Georg Buechner, rappresentato entro uno spazio vuoto e nero incorniciato da due colonne, nel quale il raggio di luce dei riflettori creava singoli spazi visivi, unico «luogo dell'azione» delle figure così improvvisamente rivelate — ma una delle sue prime messe in scena, quella dell'*Elektra* di Hofmannsthal, ha per scenario, è vero, le mura ciclopiche della regia, rotte da una vera porta; ma questa massa grigia, colpita dalle luci colorate e sfuggenti delle fiaccole, crea veramente un'atmosfera irreal e quasi astratta a tutto il dramma. Così lo spettacolo di inaugurazione dei Kammerspiele, con gli *Spettri*, in una scena dipinta dal pittore norvegese surrealista (*avant-la-lettre*) Edvard Munch, aveva fatto del vecchio cavallo di battaglia del teatro naturalista una vera danza macabra, di aspetto assai più strindberghiano che ibseniano.” Alberto SPAINI, *Il teatro tedesco*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1933, pp. 290-291.

Il ricordo intenso ed amaro, come lo può essere lo sguardo che si volge agli anni della gioventù, riporta Alberto Spaini alle precoci morti di Otto Weininger e del friulano Carlo Michelstaedter¹²⁴. Nella loro scelta, Spaini vide riverberarsi l' „oscura tragedia, una corsa al nichilismo di quella società internazionale [...] che fugge al terrore della morte correndo al suicidio”¹²⁵. L'onda di esistenzialismo, che si irradiò, secondo il triestino, dalla Germania al principio del secolo, aveva tutti i connotati di un fosco presentimento, ammorbatato da un cieco vitalismo che sopravviverà alla guerra e si ripresenterà con i tratti simili a quelli di una fuga impossibile anche, e forse proprio, a causa dei drammi di cui erano stati testimoni, per chi la guerra la porterà negli scritti e nelle opere degli anni weimariani.¹²⁶ Ma per intanto quel precoce fremito che, passando da Vienna, aveva colto i giovani “triestini e giuliani”, apparentati al mondo della cultura tedesca, fece registrare ad Alberto Spaini la realtà prussiana come una rappresentazione caricaturale di estremi contrapposti e perciò stridenti.

La Germania di Guglielmo II aveva gli aspetti di una grande kermesse: florida, dorata, ridanciana. Forse un po' rozza e pacchiana, come le Fiandre delle grandi kermesse, senza però la glorificazione dei grandi pittori. Tutti sembravano pieni di voglie e contenti; e quell'atmosfera profondamente inumana che respirava dalle istituzioni prussiane, era riscattata dalla satira, dalla connaturata convinzione che la Prussia

¹²⁴ Carlo Michelstaedter si suicidò a Firenze nel 1910, pochi giorni dopo la consegna della sua tesi di laurea, come ricorda Alberto Spaini nel suo *Autoritratto*. Dopo la maturità conseguita a Trieste, Spaini giunse a Firenze, dove si iscrisse alla Facoltà di lettere e filosofia. A Firenze vi erano anche Scipio Slataper, Giani e Carlo Stuparich, Guido Devescovi e Italo Tivolato, tutti raccolti intorno a «La Voce» di Giuseppe Prezzolini. Antonio DI GRADO, nel suo testo, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1988, pp. 25-32, molto opportunamente, chiama in causa i due Triestini, Otto Weininger e Scipio Slataper, a proposito della loro influenza sul primo Rosso di San Secondo. “Stupisce che finora sia sfuggita una così gravosa ipoteca sull'*imagerie* di Rosso, paragonabile all'analoga influenza da lì a poco subita ad opera d'un altro fortunatissimo nome della pubblicistica europea *entre deux siècles* come il Weininger di *Sesso e carattere*. Stupisce se si pensa che con Nordau aveva fatto i conti, da De Roberto a Pirandello e a Tozzi, la più avvertita e audace intelligenza assimilabile alle inquietudini e alle oltranzes di Rosso. Stupisce perché la divagante esplorazione sansecondiana del “disagio della civiltà” tenderà sempre, da ora in poi, a individuare le aree di cultura di quel disgregante virus intellettuale da isolare e contrapporre ad altrettanto schematici ed improbabili paradisi della „salute”.

¹²⁵ Cfr. Albert SPAINI, *Autoritratto triestino*, a cura di Carla Galinetto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 209.

¹²⁶ „Sotto l'ironia si nasconde un'oscura tragedia, una corsa al nichilismo di quella società internazionale che ha, al principio del secolo, la sua capitale a Vienna e la trasferirà poi a Parigi. Dogma e condizione di vita è la cultura, che dovrebbe sostituire ogni altro interesse umano; cultura e non religione, cultura e non amore. L'arte per l'arte, con i suoi vacui estetismi, cede il posto al conoscere per il conoscere, senza scopo individuale; l'atmosfera spirituale è così raffinata e rarefatta, che non sostiene più gli animi. Domina su questo gruppo disperso, che fugge al terrore della morte correndo al suicidio, la figura remota e bionda di Otto Weininger, che pesa sui suoi contemporanei con un doppio incubo: l'infelicità come stato necessario dell'uomo, presentita e codificata nel 1903 in *Sesso e carattere*, e, un anno dopo, il suicidio compiuto a ventiquattro anni. Quando Svevo scriveva i primi due romanzi, l'opera di Weininger non era stata dunque neppure vagamente concepita; ma dopo la sua pubblicazione, fino al 1915, fra i giovani educati nelle università tedesche — e i triestini vanno in massima parte annoverati fra questi — Weininger è la soglia che deve essere superata. Chi non riesce a varcarla è il goriziano Carlo Michelstaedter, il quale risponde al funebre appello del tedesco con un'opera filosofica — *La Persuasione e la Rettorica* — che è del 1909; e con un colpo di pistola che un anno dopo mette fine alla sua esistenza.” Cfr. Albert SPAINI, *Autoritratto triestino*, *op. cit.*, p. 209.

«non era la vera Germania». Gli anni 1914 e 1939 dovevano dimostrare il contrario. Ma i tedeschi del 1912, del 1913, non lo avrebbero mai creduto. Tutti ben nutriti e felici. I facchini che scaricavano innumerevoli barili di birra portavano enormi grembiuloni di cuoio, che da noi avrebbero fornito per decenni scarpe a un'intera famiglia. Le due dita di grasso che erompevano in salsicce pavonazze fuori dai colletti, parlavano di merende a mezza mattina che da noi avrebbero sfamato un faticatore per una giornata intera. Forse in qualche quartiere lontano, alla periferia di Berlino, la miseria c'era davvero; forse nel quartiere malfamato di San Paolo ad Amburgo c'era veramente quel proletariato straccione, senza speranze, di cui si trovavano tracce nella (scarsa) letteratura socialisteggiante. Il dottor Gottfried Benn, medico chirurgo che aveva una sua sparuta clientela nei pressi di Alexander Platz, la sera quando nel Caffè dell'Occidente rivestiva i più reali panni del Poeta Benn, aveva ancora gli occhi cerchiati e un tremito alle mani per quello che aveva visto dietro alle dignitose facciate dei grossi palazzoni: «La miseria, ragazze, la miseria!» sospirava alle sue ammiratrici che gli chiedevano il perché della sua tristezza. Ma solo i poeti sapevano che a Berlino, nella Berlino del 1913, c'era la miseria. Il resto del mondo si godeva una felicità che avrebbero giurato imperitura. Che un anno dopo quella gente ridente sarebbe sprofondata nelle trincee, questo non lo avrebbe immaginato nessuno. O, forse, solo i poeti.¹²⁷

In realtà, Carl Sternheim¹²⁸ aveva sostenuto, eccome, nel suo *1913*¹²⁹, scritto in realtà nel 1914, al pari del *Professor Bernhardt* di Schnitzler, e di Hauptmann ne' *Die Ratten*, l'insostenibilità di una società avviluppata intorno all'ossessione dell'autoaffermazione che faceva un tutt'uno con potere, arricchimento, imposizione senza scrupoli di interessi spesso narcisistici e volontà di ricchezza.

Il mondo del 1913 rappresentava uno spaccato della società guglielmina e di conseguenza Christian Maske altro non era che l'immagine speculare di un magnate dell'industria tedesca di quel tempo. Ciò che nel 1871 era stato un assemblaggio, una federazione di stati, Reinhardt l'aveva portato in scena con *Ufficiali* di Fritz von Unruh. Quest'agglomerato era diventato, negli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale, una potenza economica e militare con sessantacinque milioni di abitanti, quasi il doppio

¹²⁷ Ivi, p. 169. Le note sull'opulenza del ricco Nord sembrano un eco dei versi di Antonio Giuseppe Borgese nella recensione delle *Elegie a Maryke* pubblicata sul «Corriere della Sera» del 3 marzo 1914: „Che dire poi, quando questa terra lontana è la dolce, grassa, saporosa Olanda? La cara Olanda delle case linde e delle gaie feste campagnole, celebrata dai mirabili pittori di appetitose vettovaglie (su cui splende la sua luce, quasi un tepido sole domestico, un bicchiere di vino ambrato), di paesaggi piani irrorati da placidi canali come corpi floridi da un sangue non troppo veloce, di tranquille bellezze un po' obese, soavemente splendenti in quel fresco incarnato che resiste lungamente alla vecchiezza e che già caro alla fantasia di Walter Pater? È l'Olanda delle ampie ostriche e del burroso formaggio color di rosa; l'Olanda ben scaldata, ben lavata, ben pasciuta; il quasi leggendario popolo, felice nella sua meticolosa e saviamente ordinata operosità, lontano ormai dal furore delle competizioni internazionali, governato da una reginetta di grazia fiabesca.”

¹²⁸ Alberto Spaini sottolineò il debito di Sternheim a Marinetti, almeno per quello che riguardava l'incalzare ritmico della sua tecnica narrativa. Cfr. Alberto SPAINI, *Il teatro tedesco*, Milano, Garzanti, 1943, p. 170.

¹²⁹ Cfr. Ludwig MEIDNER, *Revolution (Barrikadenkampf)*; 1913, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. *Visionäre Vorwegnahme der Schrecken von Krieg und Revolution*. Nel margine inferiore, sulla sinistra, emerge, impietrita dalla paura, la testa autoritratto di Meidner. Cfr. *Berlin. 1910-1933. Die visuellen Künste*, a cura di Eberhard ROTERS, Fribourg-Berlin, Office du Livre S.A. und Kunstbuch Berlin Verlagsgesellschaft, 1983, p. 79.

rispetto al tempo della proclamazione dell'impero, con una crescita economica costante per circa un ventennio dal 1896 fino allo scoppio del grande conflitto. Ad una società agraria, relativamente arretrata, era subentrato un stato industriale moderno con imponenti fenomeni di urbanesimo, che cambiò il volto di città come Amburgo, ne fece sorgere altre nel bacino della Ruhr, e soprattutto si esemplificò nel cuore pulsante della città simbolo del suo ammodernamento: Berlino. Alla vigilia della Grande Guerra, la Germania aveva quadruplicato la sua produzione siderurgica diventando, proprio nell'anno in cui Henry Ford inaugurava la sua catena di montaggio, leader mondiale assoluto in molti settori; copriva ad esempio l'85 per cento del fabbisogno mondiale di coloranti sintetici e l'industria elettrica rappresentava un terzo circa della produzione mondiale. La nuova tecnologia rese possibile il successivo stadio, ovvero il passaggio ad una produzione di massa, creando i presupposti per l'affermazione di un ceto medio stratificato. Sorsero centri finanziari enormi che resero ancora più coesi i centri di potere industriali, concludendo un intenso processo di "capitalisticizzazione". La trasformazione dei valori da qualitativi a quantitativi segnò anche i processi di trasformazione in seno alla società borghese. Se i *Buddenbrook* avevano esemplificato la decadenza della borghesia aristocratica con epicentro Lubeca, la dinastia dei Maske disegna l'ascesa e l'affermazione dei Thyssen.

La Berlino coeva di Sternheim presentava una realtà schizofrenica, imbevuta di questo spirito borghese, permeata dalla diffusione della nuova variante dello spirito piccolo-borghese d'importazione, dalla visione meccanico-mercantilistica del mondo, dal desiderio di riscatto delle masse proletarie¹³⁰. Mentre la città si ammantava di una "frenesia acculturante", si consumava una sorta di svuotamento in profondità proprio di quei valori che il dinamismo creativo e intellettuale della Berlino di quegli anni sapeva far brillare. Oltre la scena si fece largo un crescente disprezzo dell'individuo a beneficio dell'implosione dell'io che avrebbe dovuto rigenerarsi in processi catartici di cui la storia tristemente ci avrebbe narrato.

La guerra del '14 piombò sul mondo, si è detto, come un'Apocalisse: in un mondo che non sapeva più che cosa fossero le grandi tragedie, le catastrofi cosmiche. Però qualche avvertimento c'era stato, qualcuno ha detto: l'affondamento del *Titanic*, questa superba creazione del genio umano, che un pezzo di ghiaccio vagante sull'Oceano aveva distrutto in poche ore, insieme con tre mila vite umane. Nel mondo felice di allora (che non sapeva ancora di essere «la belle époque») la catastrofe del *Titanic* suonò come una campana a morto; balenò con lampi funerei come un grande *Mane Tekel Fares* che si stendeva dall'America all'Europa. Era stato qualcosa di simile

¹³⁰ Negli anni che precedettero il conflitto si fondarono associazioni quali *Rat geistiger Arbeiter*, manifestazione emblematica del diffuso desiderio degli intellettuali di prender parte attiva al rinnovamento della società; della storia di questo "Consiglio" fa parte l'attivismo degli anni dell'anteguerra e della guerra, il *Bund zum Ziel*, fondato nel 1917, chiamato poco dopo *Aktivistenbund*, di cui Kurt Hiller fu promotore, organizzatore e presidente. Il nucleo centrale di questi attivisti era costituito per lo più da giovani scrittori espressionisti che discutevano, nell'Annuario dello «Ziel», e in altri periodici, del modo in cui la cultura e l'intellettuale avrebbero potuto acquistare influenza e potere: contro la guerra, per l'affermazione delle libertà del cittadino e soprattutto per il libero sviluppo dell'individuo.

al terremoto di Lisbona quando nel Settecento trionfavano l'illuminismo e il mercantilismo: un monito, che le superbe costruzioni umane scompaiono soffiate via da un vento irresistibile, il vento del nulla.¹³¹

L'incontro, e il confronto, con la Metropoli si espresse in una foresta angosciante di incubi e fobie, riflesse nelle pagine di Spaini, in parte riprese dal cenacolo dei Pathetiker, di cui faceva parte lo stesso Ludwig Meidner¹³², e dalla vasta produzione letteraria del decennio espressionista¹³³. Il carattere misantropico, per certi versi diabolico, un vero e proprio

¹³¹ Cfr. Albert SPAINI, *Autoritratto triestino*, op. cit., p. 170.

¹³² „Wir müssen endlich anfangen unsere Heimat zu malen, die Grossstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengrossen Leinwänden sollten unsre fiebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln. [...] Eine Strasse besteht nicht aus Tonwerten, sondern ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, sausenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausend hüpfenden Kugeln, Menschenfetzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen. [...] Doch die Häuser neben uns — wir fühlen sie nur mit halbem Auge — scheinen zu wanken und zusammenzubrechen. Hier schiessen Linien, die in Wirklichkeit parallel laufen, steil empor und schneiden sich. Giebel, Schornsteine, Fenster sind dunkle, chaotische Massen, fantastisch verkürzt, vieldeutig. [...] Sind nicht unsre Grossstadtlandschaften alle Schlachten von Mathematik! Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke und Kreise stürmen auf den Strassen auf uns ein. Lineale sausen nach allen Seiten. Viel Spitzes sticht uns. Selbst die herumtrabenden Menschen und Viecher scheinen geometrische Konstruktionen zu sein. Nehmt einen breiten Bleistift und ziehet heftig auf dem Papier gerade Linien und dieses Gewirr mit einiger Kunst angeordnet wird viel lebendiger sein als die präntiösen Pinseleien unserer Professoren. [...] Es ist schon in den Manifesten der Futuristen — nicht etwa in ihren törrichten Machwerken — gesagt worden wo die Probleme liegen und Robert Delaunay hat vor drei Jahren mit seiner grossartigen Konzeption des „Tour Eiffel“ unsere Bewegung inauguriert. Auch ich habe in diesem Jahre in einigen malerischen Versuchen und gelungeneren Zeichnungen praktisch das getan, wofür ich hier theoretisch eintrete. Und alle jüngeren Talente sollten sogleich an die Arbeit gehen und alle unsere Ausstellungen mit Grossstadtschilderungen überschwemmen. [...] Dass wir Bewohner von Berlin sind, anno 1913, in Caféhäusern sitzen und diskutieren, viel lesen, sehr viel vom Verlauf der Kunstgeschichte wissen und: dass wir alle vom Impressionismus herkamen! Wozu die Manieren und Anschauungen vergangener Zeiten nachahmen, das Unvermögen als das Richtige proklamieren?! Sind diese rohen, mesquinen Figuren, die wir jetzt in allen Ausstellungen sehen, ein Ausdruck unserer komplizierten Seele?! [...] Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt Welt! die tumultuarischen Strassen, die Eleganz eiserner Hängebrücken, die Gasometer, welche in weissen Wolkengebirgen hängen, die brüllende Koloristik der Autobusse und Schnellzuglokomotiven, die wogenden Telephondrähte (sind sie nicht wie Gesang?), die Harlekinaden der Litfasssäulen, und dann die Nacht die Grossstadt-Nacht Würde uns nicht die Dramatik eines gut gemalten Fabrikschornsteins tiefer bewegen als alle Borgo-Brände und Konstantinsschlachten Raffaels?“. Ludwig MEIDNER, *Anleitung zum Malen von Grosstadtbildern*, in: «Kunst und Künstler», XII. Jg., H. 6, Berlin 1914, pp. 312-314. Si veda anche Georg JANTHUR; Ludwig MEIDNER; Ya'akov SHĀINHART, *Janthur Meidner Steinhart: Dez. 1968-Jan. 1969 München*, Note biografiche. Testo di Emilio BERTONATI in italiano e tedesco. Milano, Galleria del Levante, 1968.

¹³³ Negli anni prima della guerra, Kurt HILLER aveva curato l'edizione di *Der Kondor. Verse von Ernst Blass, Max Brod, Arthur Drey, Salomo Friedlaender, Herbert Grossberger, Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Kurt Hiller, Arthur Kronfeld, Ilse Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, René Schickele, Franz Werfel, Paul Zech*, pubblicato a Heidelberg, presso Richard Weissbach, nel 1912; Rudolf KAYSER curò la pubblicazione di *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*, uscita a Monaco per i tipi del Roland-Verlag nel 1921; *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910*, a cura di Heinrich Eduard JACOB, Berlin, Ullstein Propyläen-Verlag, 1924. Jacob fu anche curatore, dopo Fritz Gottfurcht, della rivista «Der Feuerreiter. Blätter für Dichtung, Kritik und Graphik». La rivista chiuse i battenti nel marzo del 1924, curatore Georg ZIVIER. Buona parte delle atmosfere delle liriche di Heym e degli altri autori delle raccolte *Der Kondor, Verkündigung, Verse der Lebenden*, trovarono una sponda parallela nella produzione pittorica coeva, come anche le illustrazioni per «Der Krieg» e per il «Semplicissimus».

Altro rispetto al sé, mostra tratti di cinica indifferenza che preannunciarono il terrore e l'estasi di un'apocalisse totale. Il decennio espressionista, che si concluse pressappoco con un altro anno limite, il 1920, e che include gli anni della guerra che a loro volta racchiusero ancora un'altro anno limite, il 1916, ebbe una prima, seppure parziale, sintesi con la pubblicazione della raccolta di Kurt Pinthus¹³⁴ e di Rudolf Kayser¹³⁵.

Questo tempo – è l'autunno del 1920 – è l'atmosfera e molto stanca e consumata – è tutt'altro che ascesa o compimento. È al contempo tramonto e transizione, e alba per intanto solo come una pallida ombra prima del crepuscolo mattutino. È l'epilogo di una cultura (molto fertile e creativa), che ebbe inizio con il Rinascimento. Questo epilogo è tragico, e doloroso è il destino che ci costringe di viverci: poiché altro non possediamo che questa consapevolezza della fine e nulla ancora possiamo dire sul luogo della rinascita. Dopo anni di impeti giovanili, di sollecitazioni infiammate e rivoluzioni oggi dobbiamo ammettere che non c'è stato un compimento; siamo cacciati e cercatori, in attesa tra l'essere figli e l'essere padri.¹³⁶

Agli anni di *Weltende* di Jakob von Hoddis¹³⁷ appartiene anche buona parte delle poesie di Heym¹³⁸, coeve ai quadri di Meidner. Dietro le parole, e le immagini di questi autori, si nascondeva spesso, neppure troppo celatamente, un'estasi del *Weltende*: un'ambiguità che per taluni si risolse drammaticamente con la fine del conflitto¹³⁹. Il comune disprezzo di tutto ciò che non era materia concreta, la valutazione di ogni accadere, secondo il parametro della monetizzazione, il costume ed il convincimento diffuso che tutto fosse raggiungibile attraverso il denaro e che questo solo fosse l'arbitro del successo s'incarnavano nella Berlino dalla quale fuggiva, nel 1911, il giovane Reinhard Johannes Sorge¹⁴⁰. In quella Berlino¹⁴¹, August Bebel ammoniva sulla deriva che stavano prendendo

¹³⁴ Cfr. *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichter*, a cura di Kurt PINTHUS, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920. Nella raccolta che comprende poesie di quattordici artisti, compare, sotto la prima sezione *Sturz und Schrei* anche *Weltende* di Jakob von HODDIS scritta già nel 1911.

¹³⁵ *Verkündigung. Antologie junger Lyrik*, a cura di Rudolf KAYSER. München, Roland Verlag Dr. Albert Mundt, 1921. Del testo furono stampate inizialmente cento copie.

¹³⁶ „Diese Zeit – es ist Herbst 1920, und die Atmosphäre sehr müde und verbraucht – ist alles andere als Aufstieg oder Vollendung. Sie ist Unter- und Übergang, und Aufgang erst als fahler Schatten vorm Morgensdämmer. Sie ist der Ausklang einer (sehr fruchtbaren und schöpferischen) Kultur, die mit der Renaissance begann. Dieser Ausgang ist tragisch, und schmerzlich das Schicksal, das uns in ihm zu leben zwingt: da wir nichts besitzen als diese Erkenntnis des Endes und noch nichts über den Ort der Neugeburt aussagen können. Nach Jahren jugendlichen Brausens, aufflammender Rufe und Revolutionen müssen wir heute bekennen: uns ward keine Erfüllung; wir sind Gejagte und Suchende, wartend zwischen Sohnes- und Vaterschaft.“ Cfr. Rudolf KAYSER, *Prolog in Verkündigung. Antologie junger Lyrik, op. cit.*, p. V.

¹³⁷ Jakob van HODDIS, *Weltende*, da «Die Aktion», A 3, n. 2, 8 gennaio 1913, p. 48.

¹³⁸ Molte delle poesie contenute nella raccolta *Menschheitsdämmerung*, furono pubblicate anche nelle altre raccolte sopra citate: *Der Kondor*, *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik* e *Verse der Lebenden*.

¹³⁹ Dei ventitré poeti che comparivano nella raccolta di Hiller e Pinthus, quattro caddero in battaglia, Georg Heym perì in un incidente, Georg Trakl si tolse la vita dopo la battaglia di Grodek. In guerra caddero anche August Macke, Franz Marc e, negli stessi anni, Umberto Boccioni.

¹⁴⁰ Cfr. Günther RÜHLE, *Theater in Deutschland. 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2007, p. 192.

¹⁴¹ Gli Italiani, che soggiornarono a Berlino in quegli anni, condivisero lo “smarrimento” del sopra citato Borgese nei confronti dei fulminei cambiamenti in seno alla società berlinese e del suo deterioramento. Si citano tra costoro Umberto COCCOLUTO FERRIGNI, *op. cit.*, p. 238; Angelo FRASCARA, *op. cit.*, p. 61; Gisella FADIN, *op. cit.*, pp. 229-230; Gaetano MASI, *op. cit.*, p. 208, etc.

gli eventi in Europa, ma la sua previsione del disastro di massa fu accolta con scherno e irresponsabilmente derisa. Max Weber ci dirà, poi, che la distruzione dell'ordine classico-borghese era una necessità della società guglielmina, la quale non aveva più posto per gli ideali borghesi di libertà e per i diritti legati alla persona.

Ma prima assai che il Titanic scomparisse negli abissi dell'Atlantico, in Germania, i poeti sapevano che la morte stava per sopravvenire, capricciosa e insaziabile, per tutti. E lo dicevano. Lo sentivano, i contemporanei? Forse sì. Pochi, quelli che leggono i poeti, quelli che frequentano i teatri – il mondo della cultura lo sapeva, e con un'amara voluttà che allora era perfettamente inconscia ma pervadeva già l'animo e la mente, ascoltava il messaggio dei poeti. Non erano pochi i tedeschi che si erano commossi alla tragica morte del poeta, scomparso, letteralmente, sotto i ghiacci del fiume-lago che rende così ridenti i dintorni di Berlino, la Havel. Ma più che la sua scomparsa commovevano i versi che egli aveva scritto in morte di Ofelia: «Con un nido di piccoli topi d'acqua nei capelli va alla deriva fra le ombre della grande impenetrabile foresta dormiente sotto l'acqua...». Aveva già visto sé stesso, Heym, nella povera Ofelia annegata? Ed aveva visto i suoi compagni, i suoi fratelli, i suoi amici, tutta la gioventù tedesca rapita dal mostro che improvvisamente era sorto fuori dai sotterranei dove dormiva, il mostro della guerra? Nel 1912, prima ancora che nei Balcani si incominciasse la serie delle guerre, Georg Heym era torturato dal fantasma della guerra. Come? Perché? I poeti hanno spesso udito la parola d'un Dio Ignoto che colla loro voce dà misteriosi avvertimenti agli uomini.¹⁴²

I fermenti ideologici che portarono alla legittimazione della guerra nel periodo immediatamente precedente il conflitto 1914-1918 s'inscrivono in una progressiva radicalizzazione dei teoremi culturali che avevano caratterizzato la critica alla realtà sociale nell'età guglielmina e che si potrebbero riassumere in una serie di definizioni che vanno dall'antimodernismo, all'anticapitalismo romantico, all'idealismo dell'interiorità e così via, in chiave marcatamente antiborghese, evidenziando una deriva decisionista particolarmente enfatizzata nei mesi antecedenti il conflitto. Nell'agosto del 1914, e anche nei mesi successivi, si era ancora convinti che la guerra potesse provocare un capovolgimento dell'intero apparato della cosiddetta *Zivilisation*. Si era convinti che attraverso la rigenerazione delle istanze elementari, si potesse riappropriarsi del potenziale d'energie primarie che, erroneamente ed illusoriamente, erano state pensate asservibili ad un razionalismo pragmatico dell'esistenza, quelle energie vitali che erano evocate da scrittori dell'area simbolistico-decadente, da Wedekind a D'Annunzio, dal primo Thomas Mann a Hofmannsthal e Hesse, permeando il dibattito pre-conflitto „della trascendenza di un processo nietzscheanamente creativo-distruttivo, per il quale non esisteva altra giustizia, se non quella insita nel suo ritmo ascendente dove si trasfigura ogni forma effimera nel suo stesso annientamento”¹⁴³.

La pioggia, caduta a diluvio durante la notte, aveva reso impraticabile quel lungo stradone di campagna, tutto a volte e risvolte, quasi in cerca di men faticose erte e di

¹⁴² Cfr. Albert SPAINI, *Autoritratto triestino*, op. cit., pp. 170-171.

¹⁴³ Cfr. Ferruccio MASINI, *Metapolitica della guerra in Ernst Jünger*, in *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, op. cit., p. 127

pendii meno ripidi. Il guasto dell'intemperie appariva tanto più triste, in quanto, qua e là, già era evidente il disprezzo e quasi il dispetto della cura di chi aveva tracciato e costruito la via per facilitare il cammino tra le asperità di quei luoghi con gomiti e giravolte e opere or di sostegno or di riparo: i sostegni eran crollati, i ripari abbattuti, per dar passo a dirupate scorciatoje.¹⁴⁴

Stefan Zweig¹⁴⁵ aveva fatto finire *Il mondo di ieri* con il 1914, lo stesso faranno anche Thomas Mann nella *Montagna incantata* e Robert Musil nel suo *Uomo senza qualità*, quasi a voler sottolineare il valore significativamente simbolico che la letteratura tedesca attribuisce all'anno limite 1914.¹⁴⁶ In realtà, di "anni limiti" ve ne fu più d'uno nel volgere di un lasso di tempo relativamente breve¹⁴⁷ e, in particolare a Berlino, questi spesso si accavallarono in una sorta di dissolvenza cinematografica. L'epoca, che ci si accingeva a chiudere, aveva portato con sé cambiamenti sociali economici e culturali enormi, ridisegnando equilibri ed assetti che, nel primo decennio del nuovo secolo, finirono col

¹⁴⁴ Luigi PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni MACCHIA, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, vol. 2, p. 5. La prima parte, dalla quale è presa la citazione, fu scritta tra il 1906 e 1908; il romanzo fu poi pubblicato integralmente nel 1913 per i tipi di Treves a Milano. Nell'anno in cui Pirandello si apprestava alla prima parte de *I vecchi e i giovani*, Heinrich Mann scrisse che Berlino era diventata un *melting pot*. Dalla fondazione dei nuovi teatri nei primi anni Settanta dell'Ottocento, la città aveva 1,3 milioni di abitanti in più. Nel 1906, due milioni di berlinesi costituivano un pubblico enorme per l'industria culturale della capitale. La variegata scena teatrale dell'ormai metropoli presentava il Königliches Schauspielhaus come baluardo dei conservatori, Reinhardt col suo Deutsches Theater era, invece, la meta preferita dell'alta borghesia, degli intellettuali ma anche della nuova sciccheria. Negli stessi anni, Eleonora Duse, in *tournee* a Berlino, trionfava al Deutsches Theater di Reinhardt nella parte di Ella Rentheim, nel *John Gabriel Borkman* di Ibsen, Hedda Gabler e Silvia Settala nella *Gioconda* di D'Annunzio, e nella parte di Ellida Wangel, nella *Signora del mare* di Ibsen, 28 ottobre 1908-23 gennaio 1909. Rudolf Frank si ricorderà, nel suo *Spielzeit meines Lebens*, del rovente giorno di luglio del 1907 nel quale, lui e il fratello Willi, si erano recati ad Ostenda per vedere la "divina Duse". La sala del teatro era semivuota, „ una dozzina di spettatori per Eleonora Duse. Che vergogna!". I due giovani studenti furono ammessi in camerino. Eleonora Duse li rassicurò, avrebbe recitato nonostante il caldo e la scarsità di pubblico. Cfr. Rudolf FRANK, *Spielzeit meines Lebens*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1960, pp. 10-11.

¹⁴⁵ Stefan Zweig, legato all'Italia per parte di madre, Ida Brettauer, „ nata nel grembo della buona borghesia ebraica di Ancona", intrattenne rapporti oltre che con Pirandello, con molti scrittori e intellettuali del tempo come Sibilla Aleramo, Giuseppe Antonio Borgese, Corrado Alvaro e Benedetto Croce. Cfr. Renate LUNZER, *Stefan Zweig e l'Italia inizio anni Trenta, Amici, traduttori e una lettera del Duce*, in *Cultura e costituzione del culturale: fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, a cura di Ilona FRIED, prefazione di Paolo PUPPA, Budapest, GMN, 2014, pp. 83-91; cfr. anche Pierluigi SATTA, *L'Italia degli altri*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2017.

¹⁴⁶ Cfr. Ladislao MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1971, Tomo III, p. 1149.

¹⁴⁷ Sono gli anni in cui si incrociano gli "Ismi" che continueranno a proliferare oltre la durata della prima guerra mondiale: Futurismo, Espressionismo, Cubismo, Antiespressionismo del Dadaismo, Suprematismo, Tatlinismo, Compressionismo, Cubo-Futurismo, Neo-Classicismo, Neo-Primitivismo, Costruttivismo. Nel 1908 Mach aveva discusso la sua tesi di dottorato a Berlino, Pirandello, in *Illustratori, attori, traduttori*, andava ancora aggiustando il tiro sull'essenza e le funzioni de teatro. Nello stesso anno Maria Sarfatti inizia a riunire, nella appena acquistata villa Il Soldo sul lago di Como e nella casa di Corso Venezia a Milano, un nutrito cenacolo di artisti, tra i quali Boccioni ma anche Marinetti, Carrà e Russolo che alternano le loro riunioni tra casa Sarfatti e casa Marinetti, anch'essa in Corso Venezia. Dai Sarfatti, in quegli anni, si ritrovano anche altri personaggi come gli scultori Adolfo Wildt e Arturo Martini, i pittori Tallone, Sironi, Funi, Tosi, il giovane architetto Sant'Elia, Palazzeschi, Panzini, Sem Benelli, Mario Missiroli e Ada Negri. Nel 1908, Georges Braque e Pablo Picasso, avevano iniziato a sviluppare nuove visioni prospettiche, Wassily Kandisky era tornato di nuovo a Monaco con la giovane Gabriele Münter rientrando da Parigi e Berlino.

produrre una grande stanchezza frammista a frustrazione che si esprime in entusiasmi isterici, talvolta scomposti nei confronti dell'imminente tragedia. Fu, come sappiamo, un fenomeno diffuso da nord a sud del continente, da est ad ovest, sia pure con eccezioni significative, tra le quali ci piace ricordare Luigi Pirandello.¹⁴⁸

L'entusiasmo collettivo che ammorbò schiere di nomi illustri, di qua e di là delle Alpi, testimonia l'insofferenza per una decadenza trasversale alla società, ma particolarmente radicata tra gli strati colti e borghesi.

¹⁴⁸ Cfr. *Berlin. 1910-1933. Di visuellen Künste*, op. cit., p. 80.

Non è lecito dire: Soltanto la rappresentazione nuova suscita gioia estetica, bensì ogni rappresentazione che non cade nell'ambito della volontà suscita gioia estetica. Ma se ciò nonostante lo si dice, significa che possiamo accogliere una nuova rappresentazione solo in modo da non toccare l'ambito della nostra volontà. Ora, è certo che esistono rappresentazioni nuove che noi non salutiamo con criterio estetico. Di qual parte delle nuove rappresentazioni diamo dunque una valutazione estetica? Il quesito permane.¹⁴⁹

„OGGI ABBIAMO I FUTURISTI E CON ESSI DI NUOVO UN MOVIMENTO

ITALIANO”¹⁵⁰

Nel 1912¹⁵¹, l'anno in cui muore Otto Brahm¹⁵², che pure tanta parte aveva avuto nel rinnovamento culturale della città con la sua strenua lotta per l'affermazione del teatro

¹⁴⁹ Franz KAFKA, *Frammento filosofico*, in *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino POCAR, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1972, p. 5. Max Brod pubblicò il testo in «Die Zeit», Nr. 43, 22.10.1965, p. 27: „Es handelt sich um die Ausarbeitung eines polemischen Gedankens gegen mich, um Kafkas Antwort auf zwei Artikel von mir, die in der Berliner Wochenschrift «Gegenwart» (Ernst Heilborn) am 17. und 24. Februar 1906 unter dem Titel “Zur Ästhetik” erschienen sind. In diesen Artikeln hatte ich schlicht und in jugendlichem Leichtsin (damals war ich noch nicht 22 Jahre alt) behauptet, die Kategorie “schön” sei einfach durch die Kategorie “neu” zu ersetzen. Die “neue Apperzeption” oder “Wahrnehmung plus innerliche Verarbeitung des neuen Eindrucks”, wie ich sie im Anschluß an Herbart und Wundt definierte, stelle das Wesen der Schönheit dar.”

¹⁵⁰ Theodor DÄUBLER, *Kleine Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien*, in «Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst», 6 (7/8), 19 febbraio 1916, p. 103.

¹⁵¹ Nel marzo 1912, Herwarth Walden e Filippo Tommaso Marinetti, dopo l'esposizione nella “metropoli futurista d'Italia”, ovvero Milano, inaugurano la mostra dei Futuristi a Berlino, in quell' “immenso mare di cemento” che rappresentava l'oggi, diversa da «Londra mescolanza di ieri e di domani», ma anche da Parigi, interprete dell'ieri e da New York che era ancora il domani. Marinetti aveva fondato nel 1905 «Poesia», Walden, nel 1910, «Der Sturm». Il 20 settembre del 1913 fu inaugurato a Berlino Der Erste Deutsche Herbstsalon. L'evento fu „l'indubbio culmine dell'Avanguardia tedesca e internazionale alla vigilia della prima guerra con l'intento di presentare una panoramica delle tendenze internazionali dell'arte moderna. [...] I Futuristi erano rappresentati con opere ancora oggi famose come *Elasticità* di Boccioni, *Ritmo del 14 luglio* di Severini e l'autoritratto di Marinetti. [...]”. Cfr. *Der Aufbruch in die Moderne. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*, a cura di Irene CHYTRAEUS-AUERBACH e Elke UHL, Berlin, LIT-Verlag, 2013, p. 46.

¹⁵² Otto Brahm arrivò a Berlino nel 1876, alla fine degli anni Ottanta sarà la volta di Alfred Kerr. Già pochi anni dopo si poteva affermare la supremazia del teatro di Berlino su quelli di Monaco, Amburgo, Lipsia, Dresda, Francoforte e persino su Vienna. Il dinamismo culturale si era spostato dalla periferia al centro del regno, nella sua capitale. Non si trattava solo di una sprovincializzazione dell'offerta culturale, della sua sostanza e qualità, ma anche dell'individuazione di nuovi destinatari, della ridefinizione stessa di “pubblico”. L'allargamento della base, dei fruitori dell'offerta culturale nella capitale, ebbe un inizio tangibile con la discussione intorno alla questione di un “teatro popolare”. Su Otto Brahm e la sua opera in relazione ad Ibsen e Hauptmann, si veda, Jeanette R. MALKIN, *Der Theatermann Otto Brahm ein widerwilliger Jude*, in «Aschkenas: Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden», vol. 24, dicembre 2014, ediz. 2, pp. 215-242. Gli anni della raggiunta supremazia furono anche quelli di un progetto che seguiva le nuove istanze sociali, l'accresciuto peso elettorale della sinistra in Germania. Nell'estate del 1890 era sorto a Berlino il primo club

naturalista, la famiglia Krupp celebra la sua ascesa ad Essen con dovuta enfasi nella villa patronale Hùgel. Il patto, che il potere aveva siglato con la grande industria, ebbe la sua celebrazione con l'investitura di Gustav von Krupp Bohlen e Halbach a principe di Helfenstein¹⁵³. In quei giorni Umberto Boccioni¹⁵⁴ tentò invano di fare visita al grande Ferruccio Busoni per omaggiarlo e ringraziarlo dell'acquisto del suo dipinto *La ville qui monte*¹⁵⁵.

Dalla proclamazione del Secondo Reich in poi, Berlino era stata sottoposta ad interventi profondi del suo assetto urbano¹⁵⁶, la grande finanza aveva fatto irruzione nell'apparato junker dello stato, ma anche nelle conversazioni di tutti i giorni. Un nuovo impulso

di dibattito socialdemocratico; già allora si parlava di un libero accesso delle masse proletarie al Teatro, già allora si parlava di una *Freie Volksbühne*. Così Bruno WILLE, nel «Berliner Volksblatt», del 23 marzo 1880: „Das Theater soll eine Quelle hohen Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein. Es ist aber größtenteils erniedrigt auf dem Standpunkt der faden Salongeisterei und Unterhaltungsliteratur, des Kolportageromans, des Zirkus, des Witzblättchens. Die Bühne ist eben dem Kapitalismus unterworfen, und der Geschmack der Masse ist in allen Gesellschaftsklassen vorwiegend durch gewisse wirtschaftliche Zustände korrumpiert worden. Indessen hat sich unter dem Einfluss redlich strebender Dichter, Journalisten und Redner ein Teil unseres Volkes von dieser Korruption befreit. Haben doch Dichter wie Tolstoi und Dostojewski, Zola, Ibsen und Kielland, sowie mehrere deutsche 'Realisten' in dem arbeitenden Volke Berlins einen Resonanzboden gefunden. Für diesen zu gutem Geschmück bekehrten Teil des Volkes ist es ein Bedürfnis, Theaterstücke seiner Wahl nicht bloß zu lesen, sondern auch aufgeführt zu sehen. Öffentliche Aufführungen von Stücken, in denen ein revolutionärer Geist lebt, scheitern aber gewöhnlich am Kapitalismus, dem sie sich nicht als Kassenfüller erweisen, oder an der polizeilichen Zensur. Diese Hindernisse bestehen nicht für eine geschlossene Gesellschaft. So ist es dem Verein Freie Bühne gelungen, Dramen der angedeuteten Richtung zur Aufführung zu bringen. Da nun aber die Mitgliedschaft der Freien Bühne aus wirtschaftlichen Gründen dem Proletariat versagt ist, so scheint mir die Begründung einer Freien Volksbühne wohl angebracht zu sein“, citato da Armin KLEIN, *Besucherbindung im Kulturbetrieb: Ein Handbuch*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2003, p. 163. Si veda al riguardo anche Günther RÜHLE, *op.cit.*, p. 46. Ebbene, se si confronta la situazione del teatro italiano degli anni Venti, ovvero trent'anni dopo, si intuisce quanto imponente fosse stata l'accelerazione di Berlino rispetto all'area mediterranea ed italiana in particolare. „Il pubblico del teatro italiano dell'Ottocento (e ancora del primo Novecento) è quantitativamente più ristretto, è un *élite* che ama gli attori (e le attrici ovviamente ...), e che non ama troppo la cultura dei testi teatrali. Eleonora Duse riscuoteva i suoi trionfi più grandi quando metteva in scena *La signora delle camelie*, cioè un testo dignitosissimo, ma certamente non un capolavoro, oppure quando recitava le grandi figure del passato di Sardou (un altro autore di modesto livello, al pari di Dumas figlio). Se la Duse recitava Shakespeare o D'Annunzio o Ibsen, era quasi sicuro che il pubblico fosse meno entusiasta; qualche volta, poteva persino arrivare a fischiare.“ Cfr. Robert ALONGE, *Luigi Pirandello*, Bari, Editori Laterza, 1977, p. 20.

¹⁵³ Un incidente premonitore in miniera funestò la conclusione dei sei giorni di festeggiamenti concordati direttamente con la corona. Questi vennero poi ripresi nel 1913.

¹⁵⁴ Cfr. Gino AGNESE, *Vita di Boccioni*, Firenze, Comunia editrice, 1996, pp. 267-277; dello stesso autore *Boccioni da vicino*, Napoli, Liguori 2008. „Il trionfo del Sole è finito, ci si deve rassegnare a una signoria del Nord, da dove sono venuti il positivismo e l'analisi, che hanno ucciso i sogni fioriti della latinità“, p. 143.

¹⁵⁵ Cfr. *Umberto Boccioni a Ferruccio Busoni*, lettera datata Berlino 12 aprile 1912, Hotel Esplanade.

¹⁵⁶ L'ampliamento della superficie urbana di Berlino era, alla vigilia della Grande Guerra, pressoché terminato. Ciò che seguì negli anni Venti, in fattispecie con l'atto di inglobamento di quartieri periferici nel 1920, furono opere di completamento e consolidamento infrastrutturale, che tuttavia non cambiarono l'assetto della città. „Già all'inizio del Novecento non era rimasto pressoché nulla della Berlino medioevale; della Berlino barocca erano in piedi ancora alcuni quartieri residenziali e palazzi, emergeva qui e là l'impianto a fortezza dalla pianta delle strade. La Berlino federiciana fu, pezzo dopo pezzo, demolita da Guglielmo II e al suo posto furono eretti edifici commerciali.“ Cfr. *Berlin. 1910-1933. Di visuellen Künste*, *op. cit.*, pp. 16-17.

s'impadronì della città, il capitalismo irruppe modificando ritmi e consuetudini, attese e valori. La nuova società che conquistò la città era il frutto di un nuovo tempo che derivava il proprio mondo dalla ricchezza talvolta spaccata e sfacciata, sicuramente più disinibita e autoreferenziale. Si riscrissero le partiture della scansione sociale, cambiarono i ritmi, si aggiunsero note nuove per nuove partiture. Berlino si aprì con sorprendente flessibilità al "nuovo" e parimenti al crescendo delle cadenze che scandirono il quotidiano, accendendo conflitti altrettanto nuovi con dinamiche sociali altrettanto nuove. „Berlino non era mai stata una città vecchia”¹⁵⁷, era „la città dell'oggi”, come aveva scritto il Marinetti. Già, perché nel marzo del 1912 il Futurismo sbarca in Germania. Fu sul comune sentire di questa forte richiesta di rinnovamento che si aprì un confronto caratterizzato da una prima fase di avvicinamento, in parallelo anche di fraintendimenti, tra i giovani Futuristi di Marinetti da una parte e una componente degli altrettanto giovani Espressionisti dall'altra.

Senso e intenzione del Futurismo consistevano nel rinnovare e trasformare la nostra totale organizzazione e forma di vita. I futuristi si basavano sulla conoscenza che tutte le creazioni dell'uomo dovessero corrispondere e bastare a ciò che era già stato creato e conquistato. Questo solo però se queste nella forma e nel contenuto anticipano il futuro, se celano in sé la trasformazione e evitano l'arretratezza della totale organizzazione di vita. Tali esigenze può soddisfarle solo il genio novatore persistendo nella verità. E dal momento che quest'ultimo si manifesta nella sua più alta potenza nell'artista, il movimento futurista ha aspirato in primo luogo al rinnovamento dell'arte. [...] Mondo e vita non conoscono arresto. Anche l'arte non può fermarsi. Un mondo cambiato offre agli occhi di ogni uomo ed in particolare dell'artista figurativo un quadro modificato della realtà, una nuova concezione del mondo. Esprimere questa nuova concezione della realtà era l'anelito di quei primi pittori futuristi [...] La concezione borghese delle cose si è sempre e dappertutto assuefatta al convenzionale.¹⁵⁸

Furono queste assonanze che permisero il dialogo con Kandinskij e la giovane compagna Gabriele Münter¹⁵⁹, entrambi entusiasti frequentatori del Bel Paese, basato sulla comune convinzione che la borghesia fosse „elemento immobile, soddisfatto, limitato in tutti i sensi”¹⁶⁰ e dunque incapace di accogliere il nuovo. Fu sulla base di questa comune

¹⁵⁷ Cfr. Eberhard ROTERS, *op.cit.*, p. 18.

¹⁵⁸ Cfr. Ruggero VASARI, *Flugmalerei, moderne Kunst und Reaktion, Vortrag, gehalten am 24. Februar 1934 im Hamburger Kunstverein, anlässlich der Eröffnung der italienischen Ausstellung "Luft- und Flugmalerei"*, Leipzig, Verlag von Max Möhring, 1934.

¹⁵⁹ Entrambi soggiornarono a Rapallo dall'antivigilia di Natale nel 1905 fino al 1° maggio 1906; cfr. Franco RAGAZZI, *Artisti russi a Genova e nelle Riviere fra Ottocento e Novecento. Passaggi e presenze in Liguria*, in *Kandinsky Vrubel' Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria*. [Genova, Palazzo Ducale, 27 ottobre 2001-17 febbraio 2002], a cura di Franco RAGAZZI, Milano, Mazzotta Editore, 2001.

¹⁶⁰ „Die Passivität ist die charaktervollste Eigenschaft des absoluten Grün, wobei diese Eigenschaft von einer Art Fettheit, Selbstzufriedenheit parfümiert wird. Deswegen ist das absolute Grün im Farbenreich das, was im Menschenreich die sogenannte Bourgeoisie ist: es ist ein unbewegliches, mit sich zufriedenes, nach allen Richtungen beschränktes Element. Dies Grün ist wie eine dicke, sehr gesunde, unbeweglich liegende Kuh, die nur zum Wiederkauen fähig mit blöden, stumpfen Augen die Welt betrachtet”, cfr. Vassily KANDINSKIJ, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München, Piper, 1912, p. 65.

percezione della stanchezza dei moduli comunicativi e anche indagatori che Marinetti, peraltro pressappochista e approssimativo¹⁶¹, si era avvicinato alla sperimentazione di Arno Holz. Se diamo un'occhiata ai tempi della *Revolution der Lyrik* e alle liriche del *Phantasmus* – 1899 – l'asincronia rispetto ai tempi e alle modalità dell'interazione, sostenute da Marina Bressan¹⁶², inducono quanto meno alla riflessione. È tuttavia questo il terreno sul quale si avviò un confronto che continuerà ad evolversi e che dall'arte visiva si allargherà, sviluppando una discussione sull'arte *tout court*. Per intanto, l'accorto mercante d'arte, nonché avveduto uomo d'affari, Paul Cassirer, mutuava la sua visione pragmatica da una concezione, quantunque progressista e sensibile alle proposte delle avanguardie, da una solida tradizione borghese, proveniente a sua volta da una tradizione di mecenatismo che sapeva unire la sua simpatia per Ernst Barlach, per Max Slevogt e soprattutto per Oskar Kokoschka, con un senso degli affari prettamente borghese. Col senno del poi, possiamo dire che tra i tanti sinceri ed insinceri dilettanti del rinnovamento sociale, „primo fra i sinceri è da annoverare sicuramente proprio Ludwig Rubiner, primissimo fra gli insinceri Franz Werfel”, scrive Mittner. „Tre soli giovani scrittori, Bertolt Brecht, Johannes Robert Becher e Friedrich Wolf, presero veramente sul serio il loro impegno rivoluzionario”¹⁶³; quanto tuttavia la discussione intorno all'arte e all'artista fosse astratta, e spesso coltivata in un contesto pseudostorico, lo dimostrò pochi anni dopo, nel 1920, la cosiddetta “Kunstlump-Debatte” che esemplificò il contrasto dei principi estetici e mise in chiara luce il paesaggio letterario di Berlino¹⁶⁴. L'artificiosità

¹⁶¹ «Poesia» ospitò Richard Dehmel e Arno Holz, che Marinetti conosceva da *Enquête internationale sur le vers libre* (tanto che trasferì il format in «Poesia») avviate dalla rivista. Dehmel sosteneva che la polemica sul verso libero in Germania non era di pari attualità come in Italia. Un “poeta originale” era solito esprimersi nell'uno o nell'altro modo in “ritmi originali”; con orgoglio tipicamente tedesco affermava che la soluzione francese poteva essere influenzata dalla Germania: proprio qui un piccolo gruppo si industriava a propagandare il *vers libre* – Dehmel pensava probabilmente a Holz e ai suoi amici nei confronti del quale nutriva seri dubbi, dal momento che questa sorta di libertà si sarebbe presto trasformata in “schiavitù”. La risposta di Holz soddisfece Marinetti. La soluzione che «la lirica del mondo si sarebbe riscattata se avesse seguito la sua 'rivoluzione della lirica', vale a dire il principio del ritmo, che esiste solo in virtù di ciò che vuole esprimere e non dall'impulso di movimento a lui totalmente estraneo» piacque a Marinetti che purtroppo su «Poesia» riporta il titolo di Holz *Brantasmus* anziché *Phantasmus* e la “*Revolution der Lyrik*” diventa “*Révélation du Lyrique*.” «Le liriche del volumetto, che rivoluzionarono veramente la poesia tedesca con l'abolizione programmatica della musicalità ed anche della sonorità, valori in sé, e con la ricerca del ritmo immanente» (Mittner, 1971) forse furono sottovalutate da Marinetti che non si preoccupò di controllare la traduzione e i diversi refusi. *Phantasmus*, che prende il nome dal dio delle visioni, figlio di Morfeo e della Notte, di cui parla Ovidio nelle *Metamorfosi*, ebbe tre edizioni: la prima negli anni 1898/1899; la seconda nel 1916; la terza stesura nel 1925. Gradualmente diventò un “*Riesen-Phantasmus-Nonplusultra-Poem*” caratterizzato da una rappresentazione grafica particolare che ricorda quella di un immaginario sismogramma. Tra i libri segnalati sulla rivista: *La Battaglia di Tripoli* di Filippo Tommaso Marinetti per le Edizioni Futuriste di «Poesia».

¹⁶² Cfr. Marina BRESSAN, *Der Sturm e il Futurismo*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2010, p. 164 e sgg.

¹⁶³ Cfr. Ladislao MITTNER, *op. cit.*, p. 1233.

¹⁶⁴ Durante dei tafferugli, in seguito al fallito tentativo di Kapp a Monaco, un quadro di Rubens, della Pinacoteca di Dresda, venne danneggiato. Kokoschka rivolse un appello a tutti i contendenti, sia di destra che di sinistra, in un manifesto in cui chiedeva che in futuro non ci fossero più sparatorie davanti alla Pinacoteca e che le sorti venissero decise sui campi di tiro a segno per non mettere in pericolo il “sacro patrimonio” dell'arte.

della, quanto meno bizzarra, proposta di Kokoschka, provocò reazioni tanto dure quanto risentite, come ad esempio quelle di Heartfield e Grosz¹⁶⁵ che affibbiarono al pittore austriaco appunto l'epiteto di *Kunstlump*, ma al di là dell'aneddoto, la richiesta di Kokoschka di tenere l'arte fuori dalla contesa delle fazioni, non sembra potersi considerare „manifestazione di autonomia artistica apolitica”, quanto piuttosto il ribadire una tradizione che collocava l'arte „al di sopra della vita della classe operaia”, facendone un lusso estetico¹⁶⁶. Ora tra la posizione di Kokoschka e quella dei suoi critici detrattori, Heartfield e Grosz, pensiamo di collocare la visione di Ferruccio Busoni¹⁶⁷, che si esprimerà in modo più netto all'indomani della polemica del 1923 con l'“avanguardia” della musica italiana.

Se è pur vero che il coinvolgimento critico di Ferruccio Busoni rimase molto sfumato, quando intervenne pubblicamente, lo fece sempre a seguito di vicende personali o accadimenti nei quali era stata coinvolta la sua persona, con toni decisi ed aspri. A guerra finita, al tempo in cui anche Alfred Döblin¹⁶⁸ era tornato in città, reduce di guerra, nella raccolta del 1921, *Der deutsche Maskenball*, lo scrittore acutamente sentenziava:

Abbandonando la politica i borghesi hanno tradito la cultura, sì, rinunciare alla politica è un tradimento della cultura... Ora si vede da dove proveniva la disperazione degli artisti che hanno prodotto negli ultimi anni spinti dall'odio del borghese; quella disperazione che continua fino ad oggi e spinge al nichilismo. Si capiscono gli artisti dell'una parte, che ritengono l'arte priva di importanza e mettono al primo posto il mondo dei sentimenti e la lotta per essi, e quelli dell'altra parte, per i quali l'arte è quasi un gioco esteriore. La borghesia ha perso la partita [...] Amici della repubblica e della libertà, da questa parte, a sinistra! Al fianco dei lavoratori!¹⁶⁹

Di fatto la comparsa sulla scena tedesca del Futurismo contribuì ad infittire l'ordito dei rapporti con la scena artistica tedesca, riannodati in continuazione in giro per l'Europa, in occasioni di mostre e conferenze, a dimostrazione di un movimento che si confrontò, pur nelle sue peculiarità, con i maggiori rappresentanti – letterati ed artisti – d'Europa. Nella Berlino „immenso mare di cemento”, piena di folla, traffico, rumore, fumo, tram e omnibus carichi, nella Berlino dei giornali, dei grandi magazzini dai piani a vetrine, „delle réclames elettriche luminose che lampeggiavano convulse”, nella Berlino dei caffè, delle vinerie, del cinema, del cabaret, delle gallerie d'arte, dei teatri, dei lunapark, „grande manifesto di Lucian Bernhard per una mostra della forza vitale”, si incomincia a parlare di

¹⁶⁵ John HEARTFIELD – George GROSZ, *Der Kunstlump*, in «Der Gegner», 10 (1920), p. 49-55.

¹⁶⁶ L'attacco diede il via ad una aspra polemica che si estese dalle pagine della «Weiße Blätter» fino a quelle della «Rote Fahne» e che cercava di definire nuovi ambiti e nuove funzioni dell'arte.

¹⁶⁷ Cfr. Martina WEINDEL, *Busoni, gli ultimi mesi di vita. Diario di Gottfried Galston*, (a cura di), Roma, Edizioni Ismez, 2002.

¹⁶⁸ Döblin tornò nella Berlino della rivoluzione di novembre. Dal 1919 al 1921 pubblicò noterelle satiriche di attualità nella «Neue Rundschau», la rivista di Samuel Fischer, sulla quale scrivevano personaggi quali Gerhart Hauptmann, Hofmannsthal e Thomas Mann, tanto per citarne alcuni.

¹⁶⁹ Cfr. Alfred DÖBLIN, *Republik 1920*, in *Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften. Betrachtungen zur Zeit. Aufsätze zu Kunst und Literatur*, a cura di Manfred Beyer, Berlino, Rütten & Loening, 1968, p. 199.

Futurismus; s'intessono scambi e confronti, collaborazioni, da Marinetti a Walden, da Boccioni a Kandinskij e Gabriele MÜNTHNER, che si evolvono in una fase asincrona tra l'area mediterranea, mitteleuropea e quella scandinava. Nel rapporto complesso tra i Futuristi e l'intelligenza berlinese, nella quale ci sembra fatuo voler individuare precedenze e assegnare patenti di primogenitura, colpisce il dinamismo che i giovani pittori italiani impressero al tran tran dell'accademia dei rapporti italo-tedeschi. Pur nella diversità dei personaggi, il movimento futurista contribuì a rimodulare, almeno in parte, la percezione dell'Italia e del suo movimento d'arte in senso lato. Si ebbe la sensazione che la rincorsa dell'Italia post-risorgimentale potesse essere arrivata ad una sorta di riequilibrio, pur rimanendo ampia la forbice tra i due Paesi. Colpisce l'accoglienza di Alfred Döblin sulle pagine dello «Sturm», così come quella di August Stramm, ed il riconoscere la „propria propensione al futurismo”¹⁷⁰, più della quasi naturale mediazione, e dunque accoglienza positiva, del “triestino” Theodor Däubler. Stupisce, per certi versi, anche che fossero proprio degli Italiani a portare scompiglio “in una Berlino borghese e quieta”¹⁷¹, in quella Berlino che proprio agli Italiani tutto appariva fuorché “borghese e quieta”. Ma un conto era “la novità del movimento”, la rottura con gli schemi dell'Ottocento borghese e perbenista, un conto era l'osmosi tra movimento artistico e il movimento politico. Le aspirazioni delle giovani generazioni, *antes* e *post* Grande Guerra, si sono saldate nell'aspirazione di un'utopia che si credeva realizzabile prima attraverso l'estasi della morte, ovvero del confronto bellico, poi attraverso il mito del fascismo. Tra queste due posizioni si deve collocare anche la differente valutazione di Alfred Döblin all'indomani della prima mostra futurista berlinese e la lettera aperta a Marinetti del 1913¹⁷². Ruggiero Vasari, qualche anno dopo – proprio quel Vasari che in parte si era distaccato per non dire emancipato dal tutoraggio di Marinetti, mostrando di avere assorbito buona parte del clima espressionista, ma non solo, della Berlino weimariana – sottolineerà il carattere anche politico del movimento.

Non si deve dimenticare che il Futurismo sin dall'inizio è stato un movimento politico. Ancora nel 1913 il programma di Marinetti sosteneva un rinnovamento della vita politica. E anche se alcune necessità sin dall'inizio pur risultando irrealizzabili si prospettarono solo per suscitare polemica, si può tuttavia oggi sostenere che il Fascismo ha soddisfatto o si è accollato la maggior parte di queste. Il Fascismo si è talmente basato sul movimento futurista che perfino uno dei nostri più acerrimi nemici, il filosofo Benedetto Croce, ha attribuito al Futurismo la paternità del Fascismo.¹⁷³

¹⁷⁰ Cfr. Ladislao MITTNER, *op. cit.*, p. 1226; Cfr. Lettera alla moglie 29.12.1914.

¹⁷¹ Cfr. Nell WALDEN, *Herwarth Walden: ein Lebensbild*, Berlin [u.a.], Kupferberg, 1963; Alfred DÖBLIN, *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*, a cura di Edgar PÄSSLER, Olten [u.a.], Walter, 1978., p. 467.

¹⁷² Cfr. Alfred DÖBLIN, *Die Bilder der Futuristen* in «Der Sturm», Wochenschrift für Kultur und die Künste, A. 3, n. 110, maggio 1912, pp. 41-42, e *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, A. 3, n. 150/151, marzo 1913, pp. 277-284.

¹⁷³ Cfr. Ruggiero VASARI, *Flugmalerei*, *op. cit.*, p. 30. Sull'argomento si veda anche Mario DE MICHELI, *I mistici dell'azione*, in *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, a cura di Enrico CRISPOLTI, Berthold HINZ e Zeno

„Oggi abbiamo i Futuristi e con essi di nuovo un movimento italiano”¹⁷⁴, scrisse Theodor Däubler negli anni della guerra, nonostante il marcato carattere interventista del movimento, sulle pagine della rivista di Pfemfert, lo stesso che nel febbraio 1912 aveva avuto parole sarcastiche nei confronti dell’impresa futurista a Berlino, ma che probabilmente allora rientrava nell’acrimoniosa faida editoriale con il concorrente «Sturm» di Walden. All’azione concomitante, seppure fra di loro concorrente, di Herwarth Walden e di Franz Pfemfert¹⁷⁵, rispettivamente fondatori delle riviste «Der Sturm» e «Die Aktion»¹⁷⁶, si deve anche l’arrivo dell’Espressionismo a Berlino. Entrambi erano esponenti di quella l’intelligènzia ebraica, poliedrica e per propria costituzione versatile ed aperta, che rappresentò un apporto determinante all’innovazione della città ed intorno alla quale ruotò buona parte dell’offerta culturale della nascente metropoli¹⁷⁷,

BIROLLI, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 78-86: „Nell'intervento di un personaggio intervenuto al convegno, si dice: si tratta di smuovere l'elemento rivoluzionario ed eroico del fascismo, che in quel particolare frangente sembrava tacere, ma che pur era, è e sarà la linfa vitale del fascismo figlio del futurismo, del sansepolcristo e della contestazione più globale che la nostra Europa abbia vissuto negli ultimi due secoli. Ed è un recupero che è tentato proprio attraverso i motivi dell'adesione di Marinetti alla repubblica di Salò. Così il gesto distruttore del libertario del primo Manifesto futurista ancora una volta ritorna a braccetto con l'idea nazionale della destra sovversiva.” Cfr. Fernando MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, con prefazione di Mario VERDONE, Siena, Betti Editrice, 2005. Maramai riferisce, fra l’altro, delle frequentazioni italiane a Berlino del Vasari, ad esempio Luciano Baldessarri, Antonio Marasco. „[...] Luciano Baldessarri, anch’egli stabilitosi in Germania negli anni Venti e frequentante lo stesso ambiente berlinese caro a Vasari. Insieme ad Antonio Marasco, un altro futurista che ama soggiornare a Berlino, e a Vasari, condivide la passione per il teatro e la scenografia.” Ivi, pp. 108-109.

¹⁷⁴ „Heute haben wir Futuristen, somit wieder eine italienische Richtung. Auch sie kommen aus Paris. Daß Picasso, ohne den die Futuristen undenkbar sind, einen ligurischen Namen, den seiner Mutter, führt, betonen sie besonders gern. Leider ist es uns unmöglich, futuristische Kunst in dieser Nummer zu bringen, wir wollen aber wenigstens die begabtesten unter ihnen nennen: Umberto Boccioni, Maler und erster futuristischer Bildhauer. Luigi Russolo, Maler und Musiker; Carlo Dalmazzo Carrà, bloß Maler, aber auch der bedeutendste der Richtung; Gino Severini, der Schöpfer des „Pan pan“; Ardengo Soffici, Maler und zugleich der modernste Schriftsteller Italiens. Noch ein paar Worte über die futuristische Bewegung: T.-F. Marinetti, ein in Alexandria geborener Italiener, hat sie geschaffen. Er schreibt Französisch ebenso gewandt wie Italienisch. Wie er selbst sagt, verdankt er Gustave Kahn seine Vorliebe für eigenartige Formen in der Dichtung. Als der Kampf um den freien Vers in Frankreich am allerheftigsten war, entdeckte er in Florenz den feinen, unabhängigen Lyriker Aldo Palazzeschi. Bald schlossen sich die meisten Talente Italiens dem Futurismus an: Cavacchioli, Govoni, Buzzi, Tavolato, Folgore, Altomare, Giovanni Papini. Marinetti und seine Freunde wählten das Theater, um ihre Absichten dem Volk zu verkünden. Der erste große Abend, an dem der Futurismus proklamiert wurde, fand im Polytheama Rossetti in Triest statt. Es kam schon damals zu wütenden Auseinandersetzungen bei Publikum und Presse. In dieser Art propagierten die Futuristen bis zum Ausbruch des Krieges. Damals waren sie eine Verbindung von 26 Künstlern und Schriftstellern, alle Italiener, bis auf die einzige futuristische Frau, die französische Dichterin Valentine de Saint-Point. Cfr. Theodor DÄUBLER, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹⁷⁵ L’edizione del 19 febbraio 1916 di «Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst», anno 6, numeri 7/8, fu interamente dedicato all’Italia: poesie e scritti di Aldo Palazzeschi, Giovanni Pascoli, Filippo Tommaso Marinetti, Luciano Folgare, Corrado Govoni, Ardengo Soffici, Medardo Rosso.

¹⁷⁶ Sul ruolo delle riviste di quegli anni, ma anche sulla funzione del “Rat geistiger Arbeiter”, si veda di Silvia SCHLENDSTEDT, *Il paesaggio letterario nella Berlino dei primi anni '20*, pp. 17-31, in Sergio SABLICH, *op. cit.*

¹⁷⁷ Citiamo, a titolo esemplificativo, personaggi come Adolph L’Arronge, che raccogliendo l’eredità del teatro di Meiningen, fece del vecchio Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater il nuovo Deutsches Theater (1883) di Berlino, e che avrebbe avuto un ruolo decisivo nella storia del teatro tedesco, soprattutto con l’acquisizione

processo che, qualche anno più tardi, troverà conferma nel pubblico che affollerà la Urnenhalle della Gerichtstraße per la commemorazione di Arthur Schnitzler. Ma per intanto, nei giorni della mostra futurista a Berlino, gli italiani riuscirono effettivamente a portare un certo scompiglio in una città che dello scompiglio era diventata maestra. A Berlino, i Futuristi evidenziarono una spavalderia ed un'iniziativa marcatamente italiana, "aggredendo" il mare caotico delle masse berlinesi, la modernità di cui la città ribolliva¹⁷⁸, ribadendo di essere «paroliberi cioè staccati da qualsiasi tradizione nostrana e straniera», pronti a cogliere i suggerimenti della capitale per trasferirli in pitture sculture musiche e a regalarle ciò che non aveva: „Per esempio un fulgido caldo e quasi carnoso indaco di mare napoletano da utilizzare in un poetico dinamismo”¹⁷⁹. All'inaugurazione della rassegna era presente solo Umberto Boccioni. Le prime note di forte delusione inviate il giorno stesso a Carrà e riprese anche dai commentatori tedeschi, si trasformarono già il giorno seguente in considerazioni trionfalistiche: „A Berlino si ripete lo stesso interessamento e le stesse discussioni accanite [...] A Berlino vi è una polemica vivissima.” Ma fu l'intervento pubblicitario di Marinetti, che fece invadere la città di volantini lanciati da una decappottabile, a cambiare le sorti della mostra e probabilmente del Futurismo a Berlino. “La stampa poteva insultare quanto voleva – cosa che ha anche fatto – ma tutti volevano vedere questa esposizione. Era di moda esservi stati”, ricordava Nell Walden¹⁸⁰.

di esso da parte di Max Reinhardt. Pochi anni dopo, Oscar Blumenthal (1888), inaugurerà il nuovo Lessing-Theater. Ebreo fu soprattutto la fitta schiera di artisti che furono i veri fautori del mito degli anni Venti della Repubblica di Weimar. In buona parte ebreo fu il manipolo di persone che si riunì il 5 marzo 1889, nell'enoteca Kempinski su invito di Theodor Wolff, corrispondente da Parigi per il «Berliner Tageblatt», e di Maximilian Harden, critico teatrale e pubblicista: i fratelli Heinrich e Julius Hart. Vi furono inoltre i critici Otto Brahm e Paul Schlenker, Samuel Fischer, Julius Stettenheim, Paul Jonas e l'agente teatrale George Stockhausen, che dette vita in Germania ad un teatro libero; portavoce Otto Brahm della neonata associazione Freie Bühne, fondata appena quattro settimane prima.

¹⁷⁸ Della moderna metropoli Marinetti voleva sfruttare tutte le componenti che confluivano nell'affollatissima Postdamer Platz, dominata dal semaforo a luci intermittenti, quasi fossero materiali da lavoro, in un atteggiamento che continuamente manifestava l'orgoglio della propria italianità. Marinetti, non di rado aggressivo, tendeva ad esaltare l'utopia sociale di un futuro in cui la terra avrebbe dato „finalmente tutto il suo rendimento stretta nella vasta mano elettrica dell'uomo”. Era un modo per attaccare l'arretratezza politica ed economica d'Italia, strettamente correlata alla “vera concezione di patria” che era da intendersi come „passione accanita, violenta e tenace per il divenire-progresso della propria razza lanciata alle conquiste delle mete più lontane”. La guerra diventava allora un'espressione di forza morale, la „sola igiene del mondo”, non uno stato permanente ma necessario perché i popoli si potessero liberare del passatismo e procedere verso il futuro. Sotto questa retorica c'era l'italianismo di Marinetti che credeva nelle capacità di rinnovamento del genio creatore italiano. L'arte italiana poteva finalmente competere con l'arte degli altri Paesi. A quella tedesca regalava „un fulgido caldo e quasi carnoso indaco di mare napoletano da utilizzare in un poetico dinamismo”.

¹⁷⁹ Filippo Tommaso MARINETTI, *Sensibilità futurista della Potsdamer Platz di Berlino* in *La grande Milano tradizionale e futurista, Una sensibilità italiana nata in Egitto*, introduzione, testo e note a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 1969, pp. 231-232.

¹⁸⁰ Cfr. *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, a cura di Neil WALDEN e Lothar SCHREYER, Baden-Baden, Klein, 1954. Nei commenti di quei giorni si leggono osservazioni discordanti, in prevalenza negative, ma che, nella maggioranza dei casi, concordano sull'aspetto di rinnovamento dell'arte italiana. Richard Nordhausen, giovedì 25 aprile 1912, scriveva, per il suo giornale «Münchener Neueste Nachrichten», „I futuristi, la nuova generazione d'Italia [...] Il passo di un solitario visitatore risuona di tanto in tanto sul parquet. Ma Walden, passato sotto silenzio dai giornalisti berlinesi, non se ne cura: ha un buon fiuto per l'arte.” Max Oppenheimer ('Mopp'): „Ciò che spaventa i

Nella Berlino guglielmina¹⁸¹, che all'indomani della mostra esibisce stoffe dai colori sgargianti facendole passare per "futuriste", l'offerta culturale non era più vincolata a tutele particolari, seppure il controllo della censura fosse onnipresente¹⁸². Fin dagli anni successivi alla proclamazione dell'impero, Berlino aveva assistito ad un progressivo arricchimento della propria scena culturale attraverso la costruzione di teatri, cabaret, l'apertura di nuovi spazi espositivi che avrebbero fatto la fortuna di personaggi come lo stesso Herwarth Walden, Paul Cassirer, Fritz Gurlitt, Israel Ber Neumann, creando i presupposti per una nuova, estremamente variegata, e per molti versi unica, dinamica culturale in ambito germanofono, una cassa di risonanza ideale per giovani talenti¹⁸³, che parallelamente all'intensa opera di divulgazione svolta dai futuristi aprì la strada non solo ai pittori che vi erano stati direttamente coinvolti, ma anche ad altri artisti come Ivo Pannaggi e Ruggero Vasari.

Marina Bressan¹⁸⁴, dipanando gli anni dello «Der Sturm» e l'evolversi del Futurismo e degli interlocutori tedeschi, sottolinea il tentativo fallito, del *Berliner Programm*¹⁸⁵ con cui Döblin voleva „emanciparsi” definitivamente dal „marinettismo”¹⁸⁶, rintracciando, al

vecchi non sono questi innocui dipinti, ma è il movimento, è ciò che è rivoluzionario.” Ancora sulla stessa rivista l'intervento di Max Deri: “[...] I futuristi imboccano un'altra direzione: per loro è importante il fattore tempo realizzato in un unico momento.” Arthur van der Bruck, in «Der Tag», e l'intervento sul Futurismo scritto da Müller e pubblicato sul quotidiano berlinese: “Il Futurismo è una nuova esaltazione. Il suo nome significa rottura con il passato, definitivamente accaduto, ma anche odio verso tutto ciò che di un passato stantio si è mantenuto nel presente e nel contempo amore per tutto ciò che, scaturendo da un presente creativo, potrà svilupparsi in futuro. Allo scetticismo contrappone l'entusiasmo. Disprezza il femminismo, quello delle donne e quello degli uomini, il pacifismo con scherno e derisione. Inneggia alla guerra, la sola igiene del mondo, ed esalta il militarismo e il patriottismo: insieme formano la fonte di energia delle nazioni.” Dalle pagine di «Kunst und Künstler», Karl Scheffler aveva sentenziato, non senza ragione: “Il gruppo dei 'Futuristi', composto da tredici poeti, cinque pittori e da un musicista che aveva esposto quadri in una mostra organizzata da «Sturm», interessa solo dal punto di vista 'popolar-psicologico'. Gli artisti sono italiani. L'Italia, paese arretrato nello sviluppo, ha l'ambizione di recuperare il terreno perduto il più velocemente possibile. Si trova quasi nella stessa situazione della Russia, dei paesi slavi e dell'Ungheria. Almeno per quanto riguarda l'arte. Pertanto questi giovani rivoluzionari italiani si sforzano, in modo così radicale, da voler impadronirsi non solo dell'Impressionismo, ma anche di superarlo. Diamine, ci si dovrebbe accorgere che ora esistono anche loro! Stessa situazione caratterizza la giovane arte russa: l'anarchismo è sempre la forma culturale degli ambiziosi deficitari di forza creativa. È significativo che tutti questi popoli di secondo ordine, che si fanno largo sgomitando, siano privi di talento e di tradizioni vivaci.”

¹⁸¹ In realtà Berlino inizia la sua grande stagione di cambiamento e innovazione dopo la vittoria del 1870. Il forte processo di urbanesimo, il massiccio afflusso di lavoratori e di intellettuali portò con sé nuova linfa per i ritmi frenetici della nascente metropoli industriale.

¹⁸² Ne seppero qualcosa gli organizzatori e il traduttore dei manifesti pubblicitari della mostra futurista del 1912 a Berlino; questi furono interrogati dalla polizia e, a loro carico, fu avviato un procedimento. Cfr. Irene CHRYTAEUS-AUERBACH ed Elke UHL, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸³ Max Pechstein si trasferì a Berlino nel 1908 con il chiaro intento di trovare una piazza ideale per la vendita dei suoi quadri; due anni dopo, nel 1910, lo seguì Ernst Ludwig Kirchner; a ruota arrivarono in città anche Karl Schmitt-Rottluff e Erich Heckel. A Berlino, sin dal 1905, era di casa anche Emil Nolde. Georg Tappert era invece un berlinese d'origine; anche Oskar Kokoschka, legato a Walden Herwarth, risiedette a Berlino dal 1910 fino allo scoppio della guerra.

¹⁸⁴ Marina BRESSAN, *op. cit.*, 462 p.

¹⁸⁵ Cfr. Alfred DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, in «Der Sturm», Berlin-Paris Mai 1913, A. 4, nn. 158/159, pp. 17-18.

¹⁸⁶ Marina BRESSAN, *op. cit.*, p. 162.

contrario, una „sintonia” di Döblin col decalogo del *Manifesto Tecnico*. La convergenza si riscontra certamente in alcune linee programmatiche del tutto legate ad alcune caratteristiche, per così dire, tecniche dell’opera d’arte, ma non certo nell’individuazione sostanziale e funzionale di questa. A tenere Marinetti e Döblin sui due vertici opposti della forbice, era una *Weltanschauung* che, eccetto l’iniziale apparentamento del ’12, si rivelò estremamente lontana da quella dell’Italiano. E quanta differenza c’è tra „la distruzione dell’Io in letteratura” di Marinetti e la „depersonalizzazione dell’autore” di Döblin, o tra il „Marinetti [che] bandiva con l’Io ogni psicologia” e il „Döblin [che] condannava la psicologia del romanzo quale ‘chiacchiera scolastica’ “. Allo stesso modo è fuorviante accostare „Marinetti [che] nel primo Manifesto del Futurismo proclamava il disprezzo per la donna seduttrice, ‘predatrice dell’attimo’ ”¹⁸⁷, e il sentimentalismo al „Döblin [che] sollevava la necessità che ‘l’erotismo venisse trascinato via dal rinnovamento dell’epica’ “. ¹⁸⁸ Insomma il fatto che „Franz Biberkopf, protagonista di *Berlin Alexanderplatz*, apra casualmente a un chiosco di giornali il volumetto *Il piacere/ Die Lust* D’Annunzio „Oberschwein”, porco per eccellenza, e che si metta a leggere scuotendo il capo”, non vuol affatto dire che le posizioni sull’erotismo o sul D’Annunzio di Marinetti e Döblin coincidano, anzi, e neppure siamo convinti che „in fatto di erotismo Döblin e Marinetti la pensassero allo stesso modo”; in fondo, è la stessa autrice a ribadirlo, se mai ve ne fosse bisogno:

Döblin se ne era occupato prima dell’incontro con il Futurismo nel suo primo romanzo *Der schwarze Vorhang* (pubblicato a puntate su «Der Sturm»); la lettura di *Mafarka le Futuriste* si era incentrata in particolare sulla violenza sfrenata, sul disprezzo della donna seduttrice e della madre protettiva, sull’orgia, in quanto a Döblin serviva un argomento tosto da contrapporre al sentimentalismo dell’interiorità letteraria tedesca.¹⁸⁹

Quant’estasi patriottica, ovvero estasi della guerra ci fosse in Döblin, che pure si arruolò volontario, è fin troppo evidente. Ferruccio Masini, a proposito di Busoni, aveva ben sottolineato „come l’espressione sarcastica impiegata da Busoni rimandi ad un preciso orizzonte teorico e a quei dispositivi di pensiero e di trasfigurazione mitica che sono alla base della *Kriegsideologie* in Germania prima e dopo la guerra del ‘14”. A quell’area non apparteneva certo Alfred Döblin, ma sicuramente Marinetti e compagni. Come accostare Döblin, „sostanzialmente mistico-cosmico e quindi in fondo espressionistico, [nel quale] domina un forte sentimento fatalistico derivante dalla contemplazione dell’onnipotenza della nuova tecnica che stritola l’individuo, il quale può affermare il proprio valore etico soltanto contrapponendolo al male, cioè alla tecnica, quella forza del bene che si esplica in una risoluta ed eroica resistenza passiva”¹⁹⁰, al Marinetti di *Mafarka*? L’uomo futurista,

¹⁸⁷ Pietro SOLARI, *Berlino*, Milano, Casa editrice Giacomo Agnelli, 1932, p. 111.

¹⁸⁸ Alfred Döblin, convinto sostenitore dei diritti universali della persona, senza distinzione di qualsiasi natura, già nel 1902 aveva esordito con un dramma sul diritto di aborto, *Iphigenie kehrt heim* secondo una coerenza che culmina nella commedia *Amazonen* del 1936, puntualmente proibita dalla censura nazista, dove si sottolinea l’autonomia della donna nell’utopia di un matriarcato che ristabilisce la parità tra i sessi.

¹⁸⁹ Marina BRESSAN, *op. cit.*, p. 162.

¹⁹⁰ Ladislao MITTNER, *op. cit.*, pp. 1324-1325.

d'annunziano, non ha bisogno di una resistenza passiva rispetto all'esondazione della tecnica, ma la domina spavaldamente, nell'esondazione trova il suo dinamismo e dunque *Mafarka* „costruisce suo figlio come un aereo del suo tempo con fili, energia, muscoli e tela per le ali” e, aggiungiamo noi, „dalla propria carne, senza il concorso e la puzzolente complicità della matrice [vulva], un gigante immortale dalle ali infallibili”, mentre „quello del romanzo döbliniano [*Berge, Meere und Giganten*] è l'uomo meccanico dalle parti intercambiabili, in cui la tecnica diventa una seconda natura e la macchina si comporta come un demiurgo”¹⁹¹. Dunque i temi sono gli stessi, ma la percezione delle problematiche è molto diversa. Se „l'ideologia e la legittimazione della guerra”, di segno conservatore, nel periodo immediatamente precedente la Prima Guerra Mondiale, s'inscrivono in una progressiva radicalizzazione dei teoremi culturali che avevano caratterizzato la critica alla realtà sociale nell'età guglielmina (antimodernismo, anticapitalismo romantico, idealismo dell'interiorità etc.), anche nell'Italia “futurista”, questi temi hanno già una chiara destinazione antiborghese e si muovono nel solco di una critica di una ‘civiltà dell'utile’ e „mentre ci si avvicina al fatale agosto 1914 diventa sempre più evidente, anche in Italia, la parabola ‘decisionistica’ alla quale si richiamano e nella quale raggiungono il loro massimo grado di cupa incandescenza”¹⁹². È questo un ulteriore momento di divaricazione nell'avvicinamento iniziale tra futuristi e buona parte dei quanti avevano aderito al progetto «Sturm» e «Aktion». Certo non siamo alla rappresentazione neorealistica dell'umanità tecnizzata di *Kleiner Mann, was nun?* di Fallada (1932), ed è pur vero che in fondo Biberkopf è un qualunque *ante litteram*. Nell'anno della crisi degli entusiasmi bellici, il 1916, Ferruccio Busoni, nel rispondere al necrologio di Umberto Boccioni, apparso sul «Corriere della Sera», polemizzò apertamente con la testata che aveva enfatizzato l'estasi patriottica del pittore futurista. „Proprio la parola ‘estasi’ contiene in sé gli elementi di astrazione e di ipostatizzazione metapolitica che sono propri di un atteggiamento largamente presente nelle generazioni inghiottite o sopravvissute alla tragedia del conflitto”, sottolineò Ferruccio Masini¹⁹³, rilevando come la posizione di Ernst Jünger avesse acquistato, nel „corso degli anni Venti un valore paradigmatico”, ponendo l'atto decisionale dell'essere umano al di sopra ed indipendente dai contenuti a cui si riferisce.

Assenza di contenuti è dunque l'argomento forte di una critica radicale alla ‘civiltà dell'utile’ e della *Zweckmässigkeit*: ma il problema nuovo è ora quello di integrare nello stile antropologico di un *Kultur Mensch* foggato dal decisionismo il *Techniker*, così da superare la dicotomia a cui restava inchiodata, con la vecchia *Kultur* germanica, l'inimicizia borghese verso la tecnica.¹⁹⁴

¹⁹¹ Marina, BRESSAN, *op. cit.*, p. 163 e segg.

¹⁹² Cfr. Ferruccio MASINI, *Metapolitica della guerra in Ernst Jünger, passim*, in *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, a cura di Sergio SABLICH, Milano, Unicopli, 1986.

¹⁹³ *Ivi*, p. 123.

¹⁹⁴ *Ivi*.

Fu un vano tentativo di elaborare un'estetica che restituisse alla cosiddetta "cultura" il predominio, asservendo le tecnologie connesse a quel processo di "meccanizzazione del mondo" stigmatizzato chiaramente da Rathenau, nel tentativo di riallineare lo scarto tra sovrastrutture ideologiche della borghesia capitalistica e l'ordinamento sociale minacciato dalle contraddizioni immanenti alla stessa razionalizzazione. La tensione di Jünger ad un'istanza superiore, distruttiva, della vita che dissolvesse la norma, la rivendicazione della vita ad agire attraverso lo spirito contro lo spirito stesso, fece emergere „quella cultura dell'ebbrezza che vede nella conoscenza, nella lotta, nel sogno, nelle droghe, le forme di un trascendimento dell'umano e quindi i tramiti d'accesso a quella 'avventurosa' e sconfinata esperienza dell'elementare in cui la perdita del razionale [...] vale come cancellazione della sicurezza e come trasgressione mitica.”¹⁹⁵

Questo fu il limbo nel quale si dibatterono gli intellettuali del tempo della crisi, sospesi tra il razionalismo meccanicistico dell'era tecnologica e il razionalismo idealistico dell'estetica classica, se dovessero „aprirsi alla ragione, oppure, chiuso ad essa, proseguire nella sua azione contro di quella”¹⁹⁶, ben consapevoli del filo doppio che li lega al sistema di cui fanno parte e dalla cui interazione dipende il dilemma stesso ma anche la sua esistenza. Nel tentativo di dipanare il groviglio di contraddizioni, tra i fenomeni di barbarizzazione della società capitalistico-borghese alle soglie del fascismo, si finì per consolidare i processi storico-sociali che si avvalsero della mistificazione estetica proiettata come liberazione mitica. I Futuristi non inquadrarono, nella loro distinzione tra città „passatiste” e „nuove metropoli industriali”, le mistificazioni delle dinamiche moderniste, radicalizzandone soprattutto il Marinetti la contrapposizione in un'estetizzazione ideologica che, appropriandosi del mito della meccanicistica della tecnica, riplasmò, senza spostarlo di un millimetro, proprio il mito eroico-romantico di quel idealismo che volevano abbattere. Fu nel riposizionarsi di una buona parte degli intellettuali espressionisti, quando le operazioni belliche erano già in corso ma ancor prima, come nel caso di Alfred Döblin che si aprì un dibattito tra intellettuali italiani e tedeschi, destinato a durare almeno fino alle prime epurazioni del regime nazista. L'attenzione del Futurismo per la modificata sensibilità dell'uomo della metropoli, sottoposto continuamente ad una simultaneità di emozioni, ad un eccesso di sollecitazioni nervose, alla rapida successione di immagini diverse, alla continua modifica di impressioni, confluì in *Berlin Alexanderplatz* (1929), la cui struttura narrativa corrisponde al *collage* realizzato in pittura: il lettore, come l'osservatore dei quadri futuristi, collabora con l'autore alla costruzione del romanzo. Negli anni di Franz Biberkopf, in un'altra versione dei drammi esistenziali della grande città, la rappresentazione sansecondiana della metropoli berlinese, ad esempio, accentra, in un *collage* che si serviva di tecniche proprie del *reportage*, tra l'elzeviro e la cronaca giornalistica, aspetti naturalistico-veristici, elementi di straniamento espressionista, nel tentativo di metabolizzare, sullo sfondo di una scena quanto mai contorta e conturbante, dinamiche sociali e psicologiche drammatiche anche nel loro innocuo apparire di

¹⁹⁵ Ivi, p. 125

¹⁹⁶ Siegfried KRACAUER, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, pp. 58-59.

alienante *routine* quotidiana¹⁹⁷. La trascrizione di Rosso della realtà metropolitana berlinese come sublimazione di un regime totalitario invisibile, ma profondamente immanente in ogni piega dell'esistenza individuale, ne evidenzia la subdola ferocia in un ambito ritenuto intangibile ed intoccabile da gran parte degli intellettuali italiani del tempo, quello femminile appunto, da un lato mostrando l'impossibile utopia di quella „deviazione” agognata da Rosso, dall'altro realizzando una saldatura tra il carattere militante del Futurismo, rivendicato con forza da Ruggero Vasari, e il dipanarsi dell'opera sansecondiana alla fine degli anni Venti¹⁹⁸. Partendo da posizioni diametralmente opposte, Rosso di San Secondo e Siegfried Kracauer attraversarono un territorio che ha in comune solo la scena, ma che condusse ad esiti opposti, almeno quanto lo erano le sollecitazioni da cui erano partiti. La realtà ispiratrice di Berlino esemplifica, agli occhi di Rosso, la valenza ideologica del regime patrio, estranea alla sottomissione subdola che pervade la Berlino protagonista negli articoli apparsi su «La Stampa» e su «Il Popolo d'Italia». La „deviazione”, Rosso credette di intravederla, invece, nell' „aria nuova” che spirava con le marce e le masse inneggianti del nazionalsocialismo, magistralmente descritta, da una prospettiva opposta, quantunque anch'essa discreta e sottovoce, in *Notte italiana* da Horváth.

¹⁹⁷ Gaetano Biccari, nel suo contributo *La Germania di Weimar nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, pubblicato in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», nel numero 31 del maggio 1994, alle pagine 42 e 43, sottolinea l'assonanza tra “l'alienazione dell'uomo metropolitano”, del primo atto di *Marionette che passione!* del 1918, l'atto unico di Rosso, *Da Wertheim*, del 1928, e l'indagine sociologica di Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, apparsa sulle pagine della «Franfurter Zeitung» nel '29, al fine di spiegare la svolta sansecondiana nel senso di un tentativo di sintesi tra l'exasperato idealismo del dopoguerra, il pessimismo espressionista e la tematizzazione dell'americanismo d'importazione che realizzarono i fautori della *Neue Sachlichkeit*. Echi di questo “corso” si trovano sia in *Ragazza*, «La Stampa», 21 luglio 1929, che in *Salvatica*, «La Stampa», 7 febbraio 1930. La lettura di Rosso dell'alienazione dell'individuo moderno, oltre a registrare il dramma esistenziale, ingenera il dubbio che la sua critica, sia pure con venature strindberghiane e ibseniane, all'americanizzazione della società mitteleuropea, non sia piuttosto un'apologia di quei valori patri che nel Bel Paese, sotto l'egida del duce, erano, secondo Rosso, al riparo da qualsiasi contaminazione. La lettura positiva da parte di Gaetano Biccari, dell'indubbio ruolo di San Secondo, „a lui va riconosciuto il merito di aver registrato i segnali provenienti da una realtà a molti sconosciuta nel nostro paese, di certo più effervescente di quella dell'Italia fascista”, trascura il ruolo di Rosso di San Secondo come “facilitatore culturale”, per così dire, nel dialogo che si avviava tra il fascismo italiano e il nazismo tedesco, e che secondo le linee programmatiche si concretizzeranno nell'Asse di qualche anno dopo. Si legga, ad esempio, quanto va esponendo il nisseno, nei contenuti e nei toni delle vergate di *Teatro mediterraneo*, apparso sul n. 2, anno XIII, di «Comœdia» del 1931 alle pagine 5 e 6. L'analisi di Siegfried Kracauer, dell'incremento del ceto impiegatizio sullo sfondo delle luci “abbaglianti”, dunque non solo stordenti, ma accecanti nel senso letterale del termine, ha un minimo comune denominatore con l'opera sansecondiana nel contesto, tuttavia ben poco con la sia pure partecipata compassione di San Secondo, che nel “divertimento drammaturgico” e nella “tragicomica accettazione della morte della passione nella civiltà delle macchine”, preannuncia la soluzione del *Ratto di Proserpina*, che ben evidenzia le soluzioni ideologiche già latenti nelle sue opere berlinesi.

¹⁹⁸ Interessante al riguardo il *Carteggio* di Rosso con un personaggio molto noto tra i Futuristi del tempo, Orazia Prini, moglie di Giovanni Prini, spesso al centro di quel “salotto” che fu lo studio del marito, frequentato ad esempio da Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Duilio Cambellotti e Gino Severini. Nelle lettere, l'adesione ideologica al nazismo è parallela ad un'esaltazione della figura del duce, chiamato in causa non solo in vicende personali, ma eretto a nume tutelare dell'arte italiana e del teatro *tout court*.

Non tutti sono presenti nel medesimo adesso. Lo sono solo esteriormente, attraverso il fatto che sono visibili oggi. Con ciò certo non vivono contemporaneamente agli altri. Ancor più portano con sé il Prima, che si intromette. A seconda di dove fisicamente si sta, soprattutto come classe sociale, si hanno tempi propri. [...] Diversi anni imperversano nell'uno che attualmente conta e domina. Essi non fioriscono più nascosti, come sin'ora, bensì contraddicono l'Ora; molto stranamente, di sbieco, muovendo dal passato.¹⁹⁹

La sincronicità dell'asincrono, la contemporaneità di una profonda modernizzazione sociale e delle forme sociali tradizionali e di modelli argomentativi è stato il tratto distintivo di una società in divenire, che doveva ancora concettualizzare la sua forma e la sua modernità.²⁰⁰

LA SCENA: IL RIVERBERO DELLA SINCRONICITÀ DELL'ASINCRONO

Il fervore che gli italiani, provenienti da una scena meno convulsa e molto più „quieta“, si trovarono a „fronteggiare“ nella Berlino degli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale, tra i vagiti di una crisi incipiente, registra nel 1912 il conferimento del premio Nobel a Hauptmann, che proprio dalla sua Berlino si era imposto all'attenzione della scena internazionale: non a caso la prima del suo *Vor Sonnenaufgang* era stata considerata da molti uno spartiacque significativo²⁰¹. Pochi mesi prima, Richard Dehmel aveva assegnato

¹⁹⁹ „Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, dass sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich. Sie tragen vielmehr Früheres mit, das mischt sich ein. Je nachdem, wo einer leiblich, vor allem klassenhaft steht, hat er seine Zeiten. Ältere Zeiten als die heutigen wirken in älteren Schichten nach; leicht geht oder träumt es sich hier in ältere zurück. [...] Verschiedene Jahre überhaupt schlagen in dem einen, das soeben gezählt wird und herrscht. Sie blühen auch nicht im Verborgenen wie bisher, sondern widersprechen dem Jetzt; sehr merkwürdig, schief, von rückwärts her.“ Cfr. Ernst BLOCH, *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik (Mai 1932)*, in *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1962, p. 104.

²⁰⁰ „Man kann diese Orientierung an einer versunkenen Welt der historischen Beobachtung nicht einfach nur auf die zweifellos vorhandene Kontinuität der Eltern und der Interessen zurückführen. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander von tiefgreifender gesellschaftlicher Modernisierung und traditionellen sozialen Formen und Argumentationsmustern war Kennzeichen einer Transformationsgesellschaft, die ihre Gestalt und ihre Modernität erst noch auf den Begriff bringen musste. Vorerst betrachte sie sich im Spiegel der Vormoderne. Man sah kein bloßes Zerrbild darin, aber was man wahrnahm, hielt die Versuchung aufrecht, die pluralistische, arbeitsteilig vernetzte und marktgesteuerte Ordnung der Gesellschaft vor der Folie antieuropäischer Ordnungsmuster zu kritisieren und den eigenpolitischen und sozialen Institutionen eine Form zu geben, die noch von den Zielvorstellungen und Prinzipien der alteuropäischen *Societas civilis* geprägt war.“ Cfr. Rudolf SCHLÖGL, *Alter Glaube und moderne Welt*, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 2013, p. 158.

²⁰¹ La Freie Bühne ebbe un ruolo decisivo nel passaggio dal teatro di Meiningen al teatro del Naturalismo. Fu proprio la Freie Bühne ad ospitare la prima berlinese degli *Spettri* di Ibsen, alla fine di settembre del 1889,

il neonato premio Kleist a Reinhardt Johannes Sorge per *Il mendicante*. Con Sorge, che avrebbe dovuto attendere ancora qualche anno prima che Max Reinhardt, nel 1917, nelle *matinée* di Felix Hollaender de' 'Das junge Deutschland', mettesse in scena il *Mendicante*, compagno, nel variegato panorama letterario berlinese, ciò che le arti figurative avevano già espresso con Barlach, Kandinskij, Kirchner, Kokoschka, Marc e Nolde. Nei mesi che precedono la Grande Guerra, un altro mezzo espressivo raggiunse il riconoscimento come arte non minore: il cinema²⁰². Le potenzialità del cinema, *Kientopp*, come strumento di "educazione" e "socializzazione" dei ceti meno abbienti, erano già state sottolineate da Alfred Döblin nel suo *Das Theater der kleinen Leute*, apparso nel primo numero di «Das Theater» nel 1909²⁰³; un anno dopo Berlino contava 139 sale cinematografiche. Alla fine del 1913, Kurt Pinthus, recensore entusiasta, nel «Leipziger Tageblatt» del monumentale *Quo vadis* italiano, che riprese tra l'altro anche nella sua introduzione al *Kinobuch*²⁰⁴, subendo a sua volta veementi critiche al suo pezzo, pubblicò la raccolta di sedici opere destinate al cinema, di altrettanti giovani autori impegnati, testimoniando la volontà dell'arte nobile di appropriarsi del nuovo mezzo espressivo e prendendo atto di un processo già in corso nel cinema d'autore tedesco.

E pertanto, noi giovani poeti e scrittori, siamo convinti che miglioramento della vita voglia dire (forse anche fruizione dell'arte): essere scossi nel più profondo. Destare quanto vi è di più umano e ciò che è metafisico – noi non possiamo combattere il cinema (nonostante sia un nemico dell'arte più nobile). [Il cinema] entusiasma attraverso il movimento. Ci emoziona attraverso il mai-accaduto. Amplia gli orizzonti. Commuove i cuori. Ed essere commossi vuol dire (oh Aristotele, Lessing, Schiller, Nietzsche) essere più nobili e felici...²⁰⁵

di per sé considerata una rappresentazione di cesura, che chiuse – di fatto – pochi mesi dopo, il 1 luglio 1890, dopo 14 anni, l'epopea del teatro del duca di Meiningen. La fine dell'esperienza di Meiningen, assomiglia ad una dissolvenza visiva che si riapre con l'affermazione prepotente di una nuova realtà che sarebbe stata accompagnata da forti spinte di innovazione, introducendo cambiamenti significativi nel costume, modificando – al contempo – in modo sostanziale atteggiamenti culturali e introdotto nuovi parametri estetici ed artistici. Poche settimane dopo l'inaugurazione con gli *Spettri*, il 20 ottobre 1889, Otto Brahm mise in scena, al Lessing-Theater, *Sonnenaufgang* di Hauptmann, sigillando di fatto l'affermazione del Naturalismo sulla scena tedesca e acuendo la cesura di Ibsen e contribuì alla "deflagrazione" dell'effetto Ibsen anche per il teatro tedesco. Il parallelo con il Verismo e la situazione dell'intelligènzia italiana è d'obbligo anche se, alla produzione letteraria italiana, manca il corrispettivo scenico e dunque la relativa diffusione tra il pubblico borghese. Manca, almeno negli anni della "cesura tedesca", l'elaborazione borghese di Ibsen, che aveva scritto, ironia della storia, proprio in Italia, tra il 1866 e il 1867, *Peer Gynt*. *Incendio* e *Peer Gynt* furono rappresentati solo nel 1898 e nel 1902. Henrik Ibsen ebbe il suo primo grande trionfo in Germania ad Amburgo nel 1878 con *I pilastri della società* (*Samfundets Støtter*). Il 26 febbraio fu la volta, sempre per opera della Freie Bühne, dei *Tessitori* con la regia di Cord Hachmann. Cfr. Peter SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München, Verlag C.H. Beck, 2012, p. 848.

²⁰² Cfr. Eberhard ROTERS, *op. cit.*, pp. 183-184.

²⁰³ Alfred DÖBLIN, *Das Theater der kleinen Leute*, in «Das Theater. Illustrierte Zeitschrift für die Welt der Bühne», Berlin, Ritter, 1909, annata 1, fascicolo 8, 11 dicembre, pp. 191-192.

²⁰⁴ Cfr. Kurt PINTHUS, *Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack. Einleitung von Kurt Pinthus und ein Brief von Franz Blei*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1914.

²⁰⁵ Cfr. Kurt PINTHUS, *op.cit.*, pp. 7-8, „Drum können wir jüngeren Dichter und Schriftsteller, die wir glauben, daß Lebenserhöhung (vielleicht auch Kunstgenießen) heißt: Erschüttertwerden im Tiefsten, Menschlichstes

A pochi mesi dall'inizio della guerra, il 2 febbraio 1914, nei Kammerspiele, Reinhardt mise in scena *Lo Snob*. Dopo Wedekind e Hoffmannstahl e ancor prima di Shaw, Eduard Stucken e dello stesso Thomas Mann, nei teatri di Reinhardt si affermò un altro esponente dell'intelligenza ebraica, Carl Sternheim. Negli anni della guerra, la vita culturale di Berlino ruotava intorno al conflitto bellico con un atteggiamento duplice, di sostegno e critica, in particolare dopo il 1915. Già nel 1916, Karl Liebknecht inizia la sua protesta pubblica contro la guerra: ne consegue una politicizzazione degli autori, del teatro, della pittura, dell'arte tutta. Ancora nel 1917, Hauptmann, Georg Fuchs²⁰⁶, Max Liebermann, Harry Graf von Kessler, Gustav Stresemann, Engelbert Humperdinck e Karl Vollmoeller sottoscrissero l'atto fondativo della società per azioni Deutsches Theater che porterà alla costruzione del Großes Schauspielhaus. Due giorni prima dell'armistizio, Reinhardt mette in scena *Il mercante di Venezia* con Alessandro Moissi; il 9 novembre la rivolta raggiunge Berlino, i marinai di Kiel entrano in città, si proclama lo sciopero generale, intorno alle 16:30, una massa di persone entra nel castello, la guardia s'arrende, Karl Liebknecht, dalla stessa finestra dalla quale Guglielmo II aveva annunciato, tra l'entusiasmo generale, la guerra, proclama la rivoluzione. La sera, la bandiera rossa sventolava sul castello e sulla Porta di Brandeburgo: Guglielmo II abdica. Il 9 novembre tutti i teatri di Berlino sono aperti, eccezion fatta per i teatri reali. La sera del 9 novembre, nel giorno in cui Philipp Scheideman proclama la Repubblica, al Deutsches Theater si rappresenta *La sonata dei fantasmi* di Strindberg: per la prima volta non sono in sala i funzionari della censura. La mattina del 10 novembre, era domenica, la colonna di Guglielmo II passa il confine olandese. L'accavallarsi frenetico di eventi drammatici in quei mesi, dalla rivoluzione di novembre, alla rivolta spartachista, dalla disoccupazione di massa all'inflazione, contribuirono alla fecondazione di una visione utopica che si riverberò nella variegata, quanto confusa, scena politica che prese di petto buona parte dell'intelligenza tedesca. Da questa situazione, estremamente gravida di impulsi e bisogni urgenti, emerse un bisogno impellente di essere direttamente coinvolti nei drammi quotidiani, proprio mentre l'Espressionismo²⁰⁷ perdeva la sua forza propulsiva, incapace di dare risposte ai

und Metaphysisches aufrütteln, – wir können das Kino (trotzdem es ein Feind der höheren Kunst ist) nicht bekämpfen. Es entzückt. Es erregt uns durch Niegeschehnes. Es weitet Horizonte. Es erschüttert die Herzen. Und Erschüttertwerden heißt (o Aristoteles, Lessing, Schiller, Nietzsche): edler und glücklicher werden [...]". Cfr. Kurt PINTHUS, *Das Kinostück. Erste Eileitung für Vor- und Nachdenkliche*, in Kurt PINTHUS, *op. cit.*, pp. 1-16.

²⁰⁶ Georg Fuchs coniò la formula del „teatro nel teatro“; cfr. Georg FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin [u.a] Schuster & Loeffler, 1905; Georg FUCHS, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München [et. al.], Müller, 1909; Lenz PRUETTING, *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München, Kitzinger, 1971.

²⁰⁷ Paul Westheim aveva lanciato, già nel 1922, nella sua rivista «Das Kunstblatt», il quesito se stesse affermandosi un nuovo Naturalismo. Pochi anni dopo, pubblica le risposte alla sua domanda se l'Espressionismo fosse morto. Di fatto le sperimentazioni di quegli anni evidenziarono una situazione molto dinamica, coniando il lemma *Großstadtrealismus* che alla fine del decennio divenne prevalente rispetto agli altri Ismi con una marcata politicizzazione delle tematiche. In questo solco si possono collocare le opere di Käthe Kollwitz, Georg Scholz, George Grosz, Hanna Höch, Otto Dix, Franz Lenk, Gustav Wunderwald, Jeanne Mammens, Christian Schad, lo stesso Rudolf Schlichter. A Berlino risiederà anche Benedikt Fred Pollack, alias Dolbin.

laceranti cambiamenti che la guerra e il dopoguerra avevano portato con sé. Le difficoltà del teatro espressionista ad attecchire, nella pretenziosa Berlino, furono evidenziate dalla tiepida accoglienza delle messinscene di Reinhardt²⁰⁸.

Il dramma espressionista non riusciva ad assorbire il sacro fuoco dei conflitti sociali in atto e trasmetteva piuttosto un approccio di tiepida astrazione che provocò sdegno nella critica quanto nel pubblico. In particolare “Das junge Deutschland” non fu in grado di mutuare la tensione espressionista, dando l’impressione di attardarsi in una dimensione che ignorava la storia che si agitava intorno.²⁰⁹ Per intanto, a Berlino, la vecchia borghesia si riprese man mano l’*imprimatur*. Un gorgo avido di vita, ma non solo, attraversò la città, intrecciandosi con gli aspetti meno edificanti del mondo della grande finanza e dei ricchi industriali, come le frotte di berlinesi, ceti medio impiegatizio, che invasero, ogni giorno, la fitta rete di trasporti urbani. Tutti erano accomunati da una sorta di sregolata corsa al successo all’autoaffermazione, una vera e propria orgia di individualismo cui si sovrappose un disperato bisogno di evasione. Mentre nelle strade lo scontro politico si acuiva drammaticamente, di settimana in settimana, contrapponendo frontalmente visioni e attese di vita, si consumavano sanguinose battaglie interne, ma anche sul Baltico e nell’Alta Slesia, dimostrando che la guerra si era semplicemente dislocata altrove, trasformandosi in guerra civile. Dalla guerra troppi erano i reduci ritornati trasfigurati, privi di volontà e poco inclini a nuovi principi di convivenza: essi rimasero soldati anche da civili della repubblica.²¹⁰ Sono gli anni dell’Espressionismo nero, del tentativo di andare oltre un mondo inguaribile, oltre il caos di sangue, di istinti e di passioni, ma anche della volontà di contribuire con l’arte alla rifondazione di un mondo migliore con un uomo migliore²¹¹. Tuttavia, il pubblico borghese della Repubblica fu confrontato, intorno alle prime messinscene “classiche”, con un veicolo strumentale funzionale alla creazione di una cultura democratica nel cuore della vecchia Prussia, quantunque fosse Berlino.

²⁰⁸ *Seeschlacht* di Reinhard Goering e *Kräfte* di August Stramm, rispettivamente il 3 marzo 1918 e il 12 aprile 1921.

²⁰⁹ Emil FAKTOR, *Ein Geschlecht, Fritz von Unruh*, in «Börsen-Courier», 30.12.1918, citato da Günther RÜHLE, *Theater für die Republik. 1917-1933. Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1967, p. 122. Il primo successo del teatro espressionista, e forse l'unico veramente tale a Berlino, si deve alla messinscena di Karl Heinz Martin di *Die Wandlung* di Ernst Toller. Decisiva fu l'attualità del testo dell'obiettore Toller che, con ancora vivi i traumi della guerra, lo aveva finito di scrivere l'anno precedente nella prigione militare; fu una messinscena priva delle scorie del realismo psicologico che dette al testo l'intensità e anche la drammaticità attuale. Salvo altre poche rappresentazioni di rilievo, come *Hölle Weg Erde* di Georg Kaiser il 20 gennaio 1920 al Lessing-Theater di Viktor Barnowsky e *Himmel und Erde* di Paul Kornfeld al Deutsches Theater, il teatro espressionista, o quanto meno una sua sostanziale derivazione, si afferma nel decennio dell'intendenza di Leopold Jessner all'ex Königliches Schauspielhaus sul Gendarmenmarkt.

²¹⁰ Nel 1920 morì Ludwig Rubiner e Gustav Landauer giaceva assassinato. Il teatro proletario a Berlino di Karl Heinz Martin, ma anche di Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonard, secondo i dettami anarco-pacifisti, riuscì a concretizzare una sola messinscena: *Freiheit* di Herbert Granz, regia di Karl Heinz Martin. Piscator, dopo la sua breve avventura a Berlino, lascia la città e va a Königsberg; rientrerà di nuovo nel 1923.

²¹¹ Furono questi, ad esempio, gli intenti che animarono i membri della *Novembergruppe*, nata subito dopo la fine del conflitto. E proprio la storia del gruppo, fu esemplificativa della difficoltà del mondo dell'arte di fare presa e legarsi alle cosiddette masse. Fu proprio in virtù di accesi individualismi e mancanza di visione comune che la visione utopica della *Novembergruppe* naufragò nel giro di pochi mesi.

Leopold Jessner aprì, non a caso, il suo decennio allo Staatliches Schauspielhaus, con il *Guglielmo Tell* di Schiller, seguirono *Riccardo III*, *Fiesco*, e *l'Amleto*. Poche settimane prima, Max Reinhardt aveva messo in scena le *Orestiadi* di Eschilo, facendo seguito ad una tradizione che aveva inaugurato negli anni precedenti il conflitto, ma mentre Jessner realizzò una politicizzazione dei testi classici, Reinhardt tenne desto un filo che, con i suoi spettacoli di massa, stava tra l'estetismo e l'industria d'intrattenimento. Non a caso Jessner chiamerà, al Staatliches Schauspielhaus, Piscator di ritorno dalla sua nativa Königsberg. L'anti-idealismo dell'espressionismo nero attaccava frontalmente la borghesia non scalzata dalla rivoluzione: niente era più lontano dalla cultura classico-umanistica degli intellettuali italiani, Pirandello compreso, provinciali e persino pudichi, intrisi com'erano di idealismo crociano. Nel 1923, Moritz Seeler, che morirà deportato nel ghetto di Riga, convinse Leopold Jessner a mettere in scena *Der Überteufel* di Hermann Essig, scritto negli anni in cui Sorge scriveva *Il mendicante*, nel 1912. Riprendendo temi cari a Wedekind, il testo affonda nelle patologie sessuali, nell'incestuosità, in sentimenti quali l'invidia e l'odio, in gesti cruenti come l'assassinio e il suicidio, insomma in misfatti di ogni genere fino al caos: il più nero espressionismo. A Berlino intanto si facevano strada due personaggi destinati a scrivere la storia, nella letteratura come nel teatro: Arnolt Bronnen e Bertolt Brecht. Sia Bronnen che Brecht disprezzavano i letterati umanisti di sinistra, ambivano ad una distruzione del dato. Le loro opere erano un grido alla carnalità non di certo allo spirito. La distruzione della morale borghese, l'avidità di vita e l'accelerazione dei primi anni del dopoguerra, acuita dal processo inflazionistico, liberò la sessualità, rese pubblici i suoi lacci come non era stata possibile dieci anni prima.²¹²

Il duplice effetto del processo inflattivo, se da un lato attraeva a Berlino intellettuali dalle capitali europee anch'esse oberate dalla contraddittoria metabolizzazione delle conseguenze della guerra, come ad esempio la piccola colonia di intellettuali austriaci che si insediò in città come Alfred Polgar, Hermann Bahr, Egon Erwin Kisch, Richard Arnold Bermann *alias* Arnold Höllriegel, Joseph Roth, spinse altri, come Eduard Heinrich Jacob²¹³, ancora Oltralpe, ancora sulle tracce di Goethe e di una possibile rigenerazione.

²¹² Nel 1922, Brecht pubblica *Dickicht*; Hermann Essig *Überteufel*; Hans Henny Jahn *Medea*. Nasce la cosiddetta *Nigger-Kultur*, la nuda bellezza nera, Josephine Baker ne è la protagonista assoluta; ma anche la tematica sessuale, Ernst Weiß, *Olympia*, immagine speculare di un disagio sociale, si conquista spazi sempre crescenti. Nel 1921 Herbert Jhering aveva conferito ad Arnolt Bronnen il premio Kleist. Poche settimane dopo la prima di *Vatermord*, 14.5.1922, con la regia di Bertolt Brecht, muore assassinato, il 24 giugno, Walther Rathenau: il teatro fu considerato corresponsabile. Moritz Seeler inaugura nuovi teatri come *Heute und Morgen*, e la *Junge Bühne*; nei primissimi anni Venti, durante i due anni di Seeler a Berlin, al Romanisches Café, lo stesso nel quale anni dopo sarà abitualmente ospite Luigi Pirandello, si raccolse un cenacolo di intellettuali di primissimo piano.

²¹³ Intellettuale eclettico, scrittore, giornalista, drammaturgo alla corte di Max Reinhardt, ebbe bruciati i suoi libri dai nazisti nel rogo del 1933. Delle settimane in Italia, Jacob trasse diversi articoli come: *Nachts in Bologna*, pubblicato nel «Berliner Tageblatt», 52 (527), 9.11.1923, nell'edizione mattutina; *Solidarität*, «Berliner Tageblatt», 52 (560), 5.12.1923, edizione mattutina; *Der Trasimenische See*, «Berliner Tageblatt», 53 (18), 11.1.1924, edizione mattutina; *Amalfi*, in «Berliner Tageblatt», 53(152), 29.3.1924, edizione mattutina; *Rom*, in «Berliner Tageblatt», 53 (175), 11.4.1924, edizione serale. Ervino Pocar tradusse, per i tipi di Sperling e Kupfer, Milano, 1930, *Jacqueline tra i giapponesi* nella collana "Narratori Nordici" a cura di Lavinia Mazzucchetti. Su Heinrich Eduard Jacob si veda Anja CLARENBACH, *Finis libri. Der Schriftsteller und*

A novembre [1923], uscendo dai giorni più amari, potei recarmi a Napoli e Roma. Il cambio d'aria spirituale all'inizio mi era insopportabile, l'esser quieto del Meridionale e delle sue pietre fu terribile per l'inquietudine di un fuggiasco. Solo a gennaio, a Vienna, mi resi conto, che, a conti fatti, il soggiorno italiano mi aveva portato una rinascita.²¹⁴

Nello stesso novembre, Hitler mise in atto il suo tentativo di Putsch. Un colpo di stato comunista simile minacciava in quei giorni Berlino, fermato poi dai suoi stessi iniziatori. Otto giorni più tardi, il 15 novembre 1923, cessò l'inflazione.

E ora la Germania è risanata; in quei mega-mitici giorni dell'estate-autunno 1923 non avremmo mai potuto crederlo: seppure con pochi soldi, la vita continua, l'arte continua. Noi artisti siamo riemersi dall'apnea, il firmamento ha ritrovato di nuovo il suo senso d'essere, per un minuto qualunque si poteva di nuovo dire – ah se si potesse fermare! – 'Avanti' con 'gioia'.²¹⁵

Dall'11 ottobre 1924 si adottò il nuovo marco. Era la fine degli "anni di carta" della Repubblica. Perdite consistenti di voti nello schieramento comunista ma anche in quello nazionalista, alle elezioni di dicembre, tranquillizzarono il ceto medio e sfumarono la paura di una radicalizzazione delle tensioni interne. E pur tuttavia, nel 1924, Hitler uscì di prigione, così anche Ernst Toller. *Mann ist Mann* di Bertolt Brecht era finito, iniziava, sulle pagine dei quotidiani di Berlino, la celeberrima disputa tra Alfred Kerr e Herbert Jhering che coinvolse a più riprese anche Pirandello. La Repubblica sembrò consolidarsi, ma fu un'illusione brevissima. Già nel febbraio dell'anno dopo morì infatti Friedrich Ebert, il successore sarà, come sappiamo, un collega di Luddendorff, il settantasettenne Paul Hindenburg, il vincitore di Tannenberg, un eroe degli anni bui della guerra. Il ritiro francese ed inglese dalla Ruhr, nel dicembre del 1925, il trattato di Locarno, garantendone i confini e riconoscendo la nuova linea di frontiera ad est, sembrò assicurare finalmente la pace e rinsaldò, di nuovo, quel disperato bisogno di illusione ma anche quel gesto, fu un atto di buon senso che molti non compresero.

Journalist Heinrich Eduard Jacob (1889-1967), Hamburg, Universität Hamburg, 2003, <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2002/948>.

²¹⁴ „Im November [1923] aus den bittersten Tagen heraus konnte ich nach Neapel und Rom fahren. Der seelische Luftwechsel war mir natürlich zuerst entsetzlich, das ruhige Sein der südlichen Menschen und Steine war fürchterlich für die Unruhe eines Flüchtlings. Erst im Januar, in Wien, merkte ich, daß ich schließlich doch mit dem Nutzen einer Wiedergeburt in Italien gewesen war!“. Cfr. Heinrich Eduard Jacob, *Brief an Max Brod*, [1924], p. 1. Cfr. Anche Heinrich Eduard Jacob, *Brief an Stefan Zweig*, 6.12.1923, p. 2: „Ich war vier Wochen lang in Italien, wo ich nicht nur schöner, sondern auch sehr viel billiger lebte als in Berlin. Aber im Grunde machte die Reine und Helle des Südens mich Dunkleren diesmal nur unglücklich: es gibt eben keine Flucht!“. Citato da Anja CLARENBACH, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁵ „Und nun ist Deutschland ja 'saniert'; bei knappem Gelde geht das Leben weiter, geht die Kunst weiter, was man nicht hätte glauben können in den megamythischen Sommer- und Herbsttagen von 1923. Wir Künstler haben auch dies übertaucht, der Sinn des 'Sternenhimmels' ist wieder einmal da, für irgendeine Minute heißt es – o dauerte sie doch! – 'Vorwärts' und 'Freude'." Cfr. Heinrich Eduard Jacob, *Brief an Max Brod*, [1924], p. 2. Citato da Anja CLARENBACH, *op. cit.*, p. 39.

L'arte è per l'Attrice l'unica possibilità per vivere tante vite; ma la nostra? La propria stessa? Quando uno *vive, vive e non si vede*. Guaj a *vedersi vivere*. Conoscersi è morire.²¹⁶

IL „SALTUARIO ESILIO” DI „UNA PICCOLA COLONIA”

Gli italiani sono moltissimi, e fanno la colonia cinematografica più fortunata e più quotata. Direttori come Augusto Genina, come Carmine Gallone, come Righelli, Albertini, Brignone, Bonard, attrici come Carmen Boni, Maria Jacobini, Marcella Albani, Suova Gallone; attori come Febo Mari, Ravanelli, Serventi, Ferrari, Bilancia; non hanno, si può dire, ore abbastanza per lavorare, tanto la stima degli industriali e il favore del pubblico li reclama. Ma vicino agli italiani, scandinavi, francesi, ungheresi, polacchi, russi, non c'è nazionalità che non sia rappresentata. Scorrete solo il ruolino delle attrici berlinesi celebri; Asta Nielsen ...²¹⁷

L'elenco dei nomi non è lungo. Chi ebbe a iniziarlo non so, ma certo dovettero essere giorni ben tristi quelli in cui Maria Jacobini, la nostra anti-diva per eccellenza, partiva alla volta di Berlino. Giorni tristi anche quelli della sorella Diomira, di Oreste Bilancia, di Tullio Carminati, di Luigi Serventi, di Marcella Albani, del povero Lido Manetti, di Angelo Ferrari, di Livio Ravanelli e di Elena Lunda obbligati a rifugiarsi oltre le Alpi per non moralmente – se non anche materialmente per qualcuno – morire [...] A parte Rodolfo

²¹⁶ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., domenica, 4. X. 1931, p. 887.

²¹⁷ Mario DESSI, *Berlino vivaio di stelle*, in «La Lettura», Anno XXX, N. 1, gennaio 1930, pp. 86-93. „Il gruppo degli artisti italiani di cinematografo, formatosi così abbastanza rapidamente a Berlino, è veramente imponente per le magnifiche forze che esso comprende: Francesca Bertini è qui per interpretare *Odette*, mentre Carmen Boni agisce come protagonista nello *Scampolo* di Niccodemi. Abbiamo poi Maria Jacobini, Luciano Albertini e Carlo Aldini, Livio Pavanelli, che agì nella compagnia della Duse, il comico Oreste Bilancia [sposato con Asta Guntt] che con fu, Dina Galli, Dillo Lombardi, Domenico Gambino conosciuto in Italia sotto il nome di 'Saetta' e, tra i direttori, abbiamo Augusto Genina, che dirige appunto la messa in scena di *Scampolo*, Mario Bonnard, che gira *La monaca silenziosa*, Carmine Gallone, Gennaro Righelli, Guido Brignone, Amleto Palermi, artisti tutti di primo ordine, che si sono imposti subito alla considerazione dei tecnici tedeschi e fanno una rapidissima carriera artistica e finanziaria.” *Corriere berlinese, Berlino dà battaglia a Hollywood*. – *Gli Italiani nei film tedeschi. Il loro successo artistico e finanziario*, in «Corriere della Sera», 2 settembre 1927, p. 3; „Pavanelli, il trenta-sessantenne prodigio, fatalone a prova di stagionatura (...) Mario Bonnard che fa il [...]. Ma a Berlino c'è anche Soava Gallone, attrice che possiamo dire italiana. Essa lavora con Carmeniello, entusiasta sempre, e innamorato come un usignuolo, come ieri e come a Surriento. Questo angelico e diabolico direttore non trova tempo per fare colazione: lavora senza tregua e guadagna. I belli sono Serventi e Pavanelli. [...] Un bello fuori gara è Angelo Ferrari, quello che basta per farvi diventare popolare a Berlino, semplicemente andandoci insieme [...]”, Giovanni MIRACOLO, *Il film sonoro. Roma-Berlino: Antonio Giulio Bragaglia <fotografa> i belli*, in «Comœdia», A XI, n. 7, 15 luglio-15 agosto, 1929, pp. 21-22; com'è noto, Giovanni Miracolo era il vero nome di Anton Giulio Bragaglia. Giovanni MIRACOLO, *Il film sonoro*, in «Comœdia», A XI, n. 7, 15 luglio-15 agosto, 1929, pp. 21-22; Anton Giulio BRAGAGLIA, *Il film sonoro. Nuovi orizzonti della cinematografia*, Milano, Edizioni Corbaccio, Milano, 1929.

Valentino che in Italia mai aveva fatto del cinematografo, soltanto Lido Manetti e Tullio Carminati corsero così lontano. Gli altri, quasi tutti ce li accolse la Germania.²¹⁸

L'industria cinematografica berlinese, „la capitale degli stati uniti d'Europa”, come la definì Herwarth Walden, ebbe nei primi anni del secondo decennio un'impennata marcata. Furono gli anni che videro sorgere, non distante dal Bahnhof Zoo, l'Ufa-Palast e, dirimpetto al Romanisches Café, il Capitol: di fatto il „preludio del 'Berliner Broadway' “. ²¹⁹ L'inflazione rese i film prodotti a Berlino estremamente concorrenziali sul mercato estero. Il cinema espressionista, della prima metà degli anni Venti, si aprì progressivamente alla realtà quotidiana della città e alle relative problematiche politiche e sociali che agitavano la scena tedesca del tempo. Tra la produzione del *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene e *Menschen am Sonntag* di Robert Siodmak e Edgar Umer, Billie Wilder e Fred Zinnemann, nel quale i protagonisti sono il ceto medio impiegatizio della grande metropoli, si erano girati film quali *Die freudlose Gasse* di Wilhelm Pabst e, nell'anno in cui si proiettava *Metropolis* di Fritz Lang, si poteva vedere anche *Berlin Sonfonia der Großstadt* di Walter Ruttmann. Il cinema seguì insomma l'evolversi del dibattito culturale. Nelle sale di proiezione giunsero così soggetti di Bertholt Brecht e Heinrich Mann, di Leonhard Frank, Friedrich Wolf e Alfred Döblin, ma anche di Frank Wedekind e Arthur Schnitzler.

Sulla scia di questo rinnovato dinamismo, per sopravvivere al crollo dell'Unione cinematografica italiana, si stabilì a Berlino una piccola ma nutrita colonia di attori italiani. Tra i primi Gennaro Righelli, Angelo Ferrari, seguirono, dopo l'appannamento della torinese F.E.R.T, Oreste Bilancia compagno di emigrazione di Luciano Albertini, Carlo Aldini, Livio Pavanelli e Luigi Serventi, di Marcella Albani, Elena Lunda, Dolly Grey, Diomira Jacobini e Maria Jacobini²²⁰, Carmen Boni che

a Parigi ebbe un successo formidabile. Tuttavia niente al confronto di ciò che accadde a Berlino. Quando portai il film a Berlino, Carmen [Boni] era quasi una sconosciuta. Dopo la proiezione era già una diva.²²¹

²¹⁸ Umberto COLOMBINI, *Italiani all'estero. Artisti di cinematografo*, in «La Lettura», A. XXXIX, n. 4, aprile 1929, pp. 298-304.

²¹⁹ Walther Felix KIAULEHN, *Berlin. Schicksal einer Weltstadt*, Berlin und München, Biederstein, 1958, pp. 535-537.

²²⁰ “[...] pallida sensitiva che nessuno mai ci potrà eguagliare, fu una delle loro più ambite prede e molto spiacque alle Case tedesche l'apprendere come la bella e buona signora malata di nostalgia per la sua terra del sole e dei colori soltanto saltuariamente, sarebbe rimasta fra loro. Accettava il contratto per un film, ma dopo voleva la libertà di un breve ritorno fra noi per riposare, diceva; ma in verità sempre con l'intima speranza di una «ripresa» nostra in tale stile da permetterle di tornare per sempre. Invece... Restava qui qualche mese appena. Le offrivano di interpretare il ruolo di protagonista in un nuovo film; ella accettava, espletava l'incarico e poi... Si riprende? No, 'non ancora. E allora la melanconica dama bianca, con occhio più triste direbbe un romanziere, riprendeva la via di quello che ella con molti spesso definiva il suo «saltuario esilio».” Ivi.

²²¹ Genina si riferisce alla rappresentazione a Berlino del film *L'ultimo Lord*. “L'ultimo Lord era la storia di una fanciulla che, per conquistare il cuore di un nonno che odia le donne, si traveste da ragazzo. A Parigi ebbe un successo formidabile. Tuttavia niente al confronto di ciò che accadde a Berlino. Quando portai il

Genina, che poi vinse la Coppa Mussolini per il migliore film italiano alla Mostra del cinema di Venezia era stato costretto a sua volta a riparare in Germania per sopravvivere alla rovina degli stabilimenti italiani.

[Livio Pavanelli] Domani sarò con Genina per un film con Carmen Boni e Angelo Ferrari. Genina è l'uomo che ha compiuto il miracolo di raggruppare tanti italiani in un film tedesco. Pensate: anche l'operatore è italiano: Ornenise! Ma... – ... Tornereste in Italia? – Se tornerei? Ma figuratevi! Appena si lavori! Tutti così. [...] Serventi fu allora il partente che la stessa intuì molto prima e, senza attenderla, dopo aver scritto un articolo che destò molto scalpore: Perché lascio l'Italia un bel giorno se ne andò verso Berlino in cerca di un ambiente più consono alle sue possibilità artistiche. [...] Partì per Berlino pur non conoscendo in quella città nessuno né sapendo parlare tedesco. [...] In Germania, a tutt'oggi. Luigi Serventi ha preso parte a una trentina di films i quali, anche se poco conosciuti in Italia, non sono meno grandi dati gli artisti cui egli è stato a fianco, primo fra essi Mosjoukine. [...] Un altro «nostro» di ieri è pure a Berlino: Livio Pavanelli. Allontanatosi dall'Italia anch'egli per la crisi, in Germania ha trovato subito e sempre lavoro pur avendo cambiato ruolo. [...] A Berlino tutti i nostri lavorano e sono trattati più che signorilmente. Genina, Gallone, Righelli, Bonnard sono ritenuti i primissimi inscenatori e pagati come mai in Italia essi stessi avrebbero sognato. Nessuno ha un contratto. Tutti ne posseggono molti, e gli artisti nostri sono tutti a posto, con contratti magnifici, in condizioni morali di primissimo ordine. [...] Livio Pavanelli scuote il capo, sospira, se ne va. Pare che in petto gli stia una gran frase, ma la frase...²²²

Pirandello, fedele alla promessa fatta a Marta²²³, alla costante ricerca di occasioni per lei, intrattenne nei mesi berlinesi contatti con molti di costoro, in parte allo scopo di sondare e sostenere la sua Musa, altre volte per i „suoi affari”, dandone giudizi diversi, talvolta delle vere e proprie stilette, altre col filtro protettivo nei confronti di Marta; ma contrariamente a quello che poche settimane più tardi ebbe a dichiarare Livio Pavanelli ad Umberto Colombini, Berlino non fu per tutti l'eldorado agognato.

[...] dunque ho parlato con Mari [...] ha l'aria di uno che mangi una volta al giorno, *mezzo spento*. La mia impressione generale è [che] qua lui *stia facendo la fame* [...] Parla ancora del suo “avvenire in arte”; come se non fosse tramontato per sempre, e della “sua posizione da mantenere”, come se ne avesse ancora una!²²⁴

film a Berlino, Carmen [Boni] era quasi una sconosciuta. Dopo la proiezione era già una diva.” Augusto GENINA, «L'Europeo», numeri 528, 529 e 530, 27 novembre, 4 e 11 dicembre 1955.

²²² Umberto COLOMBINI, *op. cit.*, pp. 304.

²²³ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, *op. cit.*, Berlino 16. IV. 1930, p. 393.

²²⁴ Ivi, Berlino, sabato 27, VII. 1929, pp. 241-242. „Come ho già detto, a Firenze, alla Biblioteca Nazionale Centrale, ho trovato *Il Solco e le spighe*, dedicato a Mussolini: ma delle tendenze politiche di mio padre ancora oggi non osso farmene un'idea; anche se lui cantò in versi il Duce, era amico fraterno di Carlo Levi che non abbandonò mai. Mi affido a quanto disse la Misa Mordeglia a Franco Cicero: Mio marito non prese la tessera del partito fascista ma non fu mai molestato direttamente dal regime, anche perché quando faceva il giornalista a Milano conobbe Benito Mussolini, allora socialista e direttore de *L'Avanti!*. Ma non posso dire che fu antifascista: era principalmente un artista”. Cfr. Nino GENOVESE, *Febo Mari*, con lo scritto inedito *La casa sulla Via Lattea. Ricordo mio padre* di Isa MARI, Palermo, Edizioni Papageno, 1998, p. 24.

Febo Mari, regista, autore, sceneggiatore e attore, che nel 1916 aveva diretto Eleonora Duse in *Cenere*, fondatore impresario a Torino della Mari Films, avviato già sin dagli inizi degli anni Venti ad un inesorabile declino, non trovò nella metropoli tedesca, al pari di Pirandello, il luogo del proprio rilancio.²²⁵

²²⁵ Febo Mari „ripercorse le fatiche, le lotte, la vita di stenti e di miseria, dei nostri connazionali costretti a lavorare all'estero.” Ivi.

Conosci tu il paese? Potrebbe essere felice.

Potrebbe essere felice e rendere felici?

Là ci sono campi, carbone, acciaio e pietra

e operosità e forza e altre cose belle.

Di tanto in tanto vi si trova anche ingegno e bontà.

E eroismo puro. Ma non in molti.

Là in un uomo su due c'è un bambino.

Che vuole giocare con i soldatini di piombo.

Là non matura la libertà. Là resta verde.

Qualsiasi cosa si costruisca – sono sempre caserme.

Conosci il paese dove fioriscono i cannoni?

Tu non lo conosci? Lo conoscerai!²²⁶

LA TERRA ADUGGIATA DAI SETTE SEGNI DELL'ORSA, MALEDETTA DAL SOLE: *TEMPUS EXALTANDI, TEMPUS TACENDI*

Si è più volte sottolineata la posizione dell'intellettuale italiano del dopoguerra nei confronti del dinamismo verso cui si era ancora poco avvezzi delle società capitalistiche avanzate, nelle quali agivano gruppi sociali che vedevano già modificate le loro dinamiche interclassiste: gruppi di operai più consapevoli e ricchi di iniziativa, un ceto medio borghese alle prese con una rimodulazione sostanziale del suo approccio culturale ed etico, ma anche nuovi gruppi dirigenti dell'alta borghesia con filoni del vecchio patriziato nobiliare, agenti su di uno sfondo sociale in rapida mutazione e nel quale la dimensione tecnologica agiva sulle abitudini anche quotidiane dei lavoratori di ogni ceto costituendo le condizioni di quella moderna civiltà di massa che sarebbe diventata, da lì a poco, lo stato comune di tutte le nazioni occidentali sviluppate. Quegli intellettuali, non a caso per la maggior parte provenienti dal Meridione del paese e quindi ancora più distanti da quel mondo che costituiva spesso un'iniziazione, portavano nella loro valigia di viaggiatori tutte le contraddizioni della società italiana del tempo; una società che aveva assorbito la

²²⁶ „Kennst Du das Land? Es könnte glücklich sein. / Es könnte glücklich sein und glücklich machen? / Dort gibt es Äcker, Kohle, Stahl und Stein/ und Fleiß und Kraft und andre schöne Sachen. / Selbst Geist und Güte gibt's dort dann und wann! / Und wahres Heldentum. Doch nicht bei vielen. / Dort steckt ein Kind in jedem zweiten Mann. / Das will mit Bleisoldaten spielen. / Dort reift die Freiheit nicht. Dort bleibt sie grün. / Was man auch baut – es werden stets Kasernen. / Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühn? / Du kennst es nicht? Du wirst es kennenlernen!“. Cfr. Erich KAESTNER, *Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühn?*, in *Herz auf Taille*, Nördlingen, C.H. Beck, 2005, p. 46.

lezione del fallimento postrisorgimentale e che plaudeva ad un'ideologia, stratificata trasversalmente da nord a sud della Penisola, che prometteva di esprimere il genio profondo del popolo italiano nella sua essenza contadina e individualista. Questo tratto sarà una costante nei filtri della percezione della Berlino weimariana, lo era stato non di meno anche negli anni prebellici, e rifletteva un punto di reale disagio da parte della borghesia italiana nel porsi di fronte alle problematiche novecentiste, ovvero la difficoltà nel trovare una sintesi politica tra le richieste dell'avanzata minacciosa delle masse e il carattere elitario, individualistico e conservatore, nostalgicamente legato all'esistenza di una società ormai svuotata dei valori dell'ideologia liberale.

L'anelito e la necessità impellente della realizzazione di questa sintesi nuova si nutrì, tuttavia, nel dibattito di quegli anni di alcune tematiche che ritroviamo fedelmente riflesse nei materiali berlinesi di Monelli, Piazza, Alvaro, Rosso di San Secondo, Solari, Piovene e anche in alcune pagine di Luigi Pirandello. La retorica della romanità di un'Italia, che negli anni del fascismo era ancora provinciale, arretrata²²⁷, contrariamente a quanto scrisse Monelli nelle prime pagine del suo *Decalogo per gli Italiani che si vedono arrivare in casa loro i Tedeschi*²²⁸, non teneva conto di una realtà industriale tutto sommato ancora incapace di misurarsi con i mercati evoluti dell'Occidente e di un assetto sociale, per più di un verso, "ottocentesco". Nei resoconti della pubblicistica di quel tempo, dei grandi quotidiani di allora, così come nella letteratura odepórica coeva, nei resoconti spesso confrontativi, si legge quello stesso classicismo di facciata delle cronache "strapaesane", rivelatesi essere poi un misconoscimento della realtà, una sorta di rimozione psicologica delle difficoltà, entrambe strumentali al tentativo di diffondere un'estetica e un'arte, spesso di terz'ordine, che potesse permeare norme di vita quotidiane secondo l'ideologia corrente. Molti dei temi scabrosi della letteratura periegetica degli anni Venti a Berlino, quali l'omosessualità, i virulenti vagiti razzisti, i segni pagani del nazismo²²⁹, furono

²²⁷ „[...] quando invece nella nostra nazione niente lo giustifica e tutto lo condanna non essendo quel che si chiama il dramma italiano moderno se non l'asma, ridicola spesso, di un popolo che vuol fare il grande e arrancare alla pari con gli altri come se non sapesse che gli mancano molte cose, perfino il carbone e il ferro [...] E qui mi vien fatto naturalmente di riallacciarmi a quel che ho detto in principio e di mostrare le somiglianze singolarissime fra la nostra attuale, asmatica, aspirazione di grandezza e di predominio, e il magnifico delirio prodotto negli uomini del Seicento dalla decadenza politica e religiosa dello spirito italiano rispetto al nuovo spirito europeo, che è poi ancora quello moderno, allora sorgente nel settentrione. Il che è appunto ciò che non stimo opportuno ripetere, sembrandomi che il già detto qui basti a capire.” Cfr. Curt Erich SUCKERT, *Commemorazione del Seicento*, in «Valori Plastici. Rivista d'Arte», A. III, n. 4, Roma 1921, pp. 86-87.

²²⁸ „A chi vi loda Michelangelo e Leonardo rispondete vantandogli Spadini ed Oriani. A chi v'invidia per l'arco romano mostrate le centrali elettriche. E chi vi dice: — Voi siete il popolo della musica, — portatelo al Lingotto.” Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i Tedeschi*, p. 10.

²²⁹ „Ma non solo bandiere penzole ai balconi muti ho veduto nell'alba. Ho veduto anche una gran croce uncinata, tracciata col gesso nel bel mezzo d'una piazza. Sapete bene, la svastica, la croce ad uncini dei padri Aria, con cui essi segnavano le tappe delle loro peregrinazioni su per i luminosi altipiani dell'Asia; ed è divenuta il simbolo dei giovani tedeschi che si riconfermano ariani, a distinzione e a disprezzo dei semiti, prima di tutto, ma anche contro quegli ariani degenerati, misti di sangue cafro, che siamo noi bruni e mediterranei. Ond'essi parlano di una concezione ariana della vita che deve condurre alla rinascita tedesca. [...]La concezione della vita secondo i popoleschi o nuovi ariani appare, invece, chiaramente dal simbolo

avvertiti come una minaccia diretta al mondo, mediterraneo, classico e cattolico²³⁰. In virtù di questa difesa, „quell’allarme continuo per difendere la personalità ed i costumi di casa”²³¹, e parallelamente al mito minaccioso della *Großstadt*, gli intellettuali italiani, di cui sopra, palesano un latente antisemitismo rintracciabile in tutte le opere succitate, evidenziando la contraddittorietà della mai risolta sovrapposizione fra una tendenza genericamente modernista – che molto insisteva sull’identificazione del fascismo nostrano – e la civiltà moderna, intesa come domino della tecnica e dinamismo, commisto, tuttavia, a una sostanziale tendenza tradizionalista, se non da “strapaesè”. Persino esponenti avanzati di quella borghesia colta e illuminata, alla quale si può certamente ascrivere Paolo Monelli, facevano fatica a porsi nei confronti della realtà berlinese, ricca di contrasti nelle sue molteplici realtà parallele, che pure offriva quei preziosi spunti per la rigenerazione della civiltà culturale italiana, proprio grazie alle contraddizioni che l’animavano, mediando l’avvio di un processo di trasformazione della società italiana e delle sue sovrastrutture ideali, artistiche e morali, un’utopia certamente impossibile anche per i liberali autentici di quel periodo capaci di resistere ai canti irenici del fascismo. Fu questa una delle difficoltà maggiori nell’analisi delle molteplici realtà di Berlino, in quanto città pluri-centrica da sempre²³². Nella ricostruzione di quella molteplicità l’intellettuale italiano non fa eccezione tra questi neppure Paolo Monelli, in forte disagio quando si trattava poi di ricomporre il puzzle, forse anche questo impossibile, in una sintesi coerente. Si deve a questa caratteristica precipua di Berlino il carattere contraddittorio di alcuni commenti a tematiche certamente spinose, ma trattate diversamente a seconda dei casi. È curioso che proprio Thea Reimann, la pungente recensora di *Io e i Tedeschi*, abbia lasciato un commento su questo aspetto della percezione tedesca del paesaggio italiano, certo una lettura, almeno nella fattispecie molto più semplice, ma indice specularmente, delle difficoltà italiane nel leggere la complessità di Berlino.²³³ I primi anni del giovane giornalista de «La Stampa» nella

che ho veduto sulla copertina d'un libruccio di propaganda: un pugnale che ha il manico a croce uncinata, e si dirige minaccioso a colpire una Bibbia e una coroncina di rose. Simbolo trasparente: lotta contro il vecchio e il nuovo testamento, contro gli ebrei, contro il cristianesimo in generale, contro il cattolicesimo in particolare; che il signor Dinter, autore di un celebre romanzo antisemita, definisce «l'abominevole dottrina di Satana». Né Papa né Cristo, per questi giovani ariani, né Dio dell'antico testamento. Wotan va bene, poiché è risaputo che era il vecchio Dio degli Aria padri ed è venuto con loro dal Pamir a rabbrivir di freddo in questo settentrione inospitale.” Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i Tedeschi*, pp. 124-125.

²³⁰ „Si capisce che il Cardinale e arcivescovo di Monaco Faulhaber abbia avuto parole roventi contro Hitler, il nuovo Anticristo: quando Hitler afferma, dice il Cardinale, che combatte contro il giudaismo internazionale, egli mente, che in realtà combatte solo contro la religione e la chiesa cattolica.” Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i Tedeschi*, op. cit. p. 60.

²³¹ *Ibidem*, p. 270.

²³² „Prima di tutto Berlino non è una città, ma molte città conglomerate, ognuna con un suo centro, soggetto a leggi di attrazione e di gravitazione rispetto agli altri centri vicini e lontani.” Antonello GERBI, op. cit., «Il Lavoro», 3 dicembre 1929, p. 44.

²³³ „Noi tedeschi ameremo sempre ed eternamente il lago di Garda, perché noi amiamo i contrasti, nella vita come nell'arte. Tutta l'incantevole e strana armonia che possono dare appunto i contrasti e le apparenti dissonanze, noi la viviamo qui, sulle sponde del Benaco.” Cfr. Thea REIMANN, *Perché noi tedeschi veniamo sul Garda*, in «Garda», aprile 1928, citato da Roberto LAVARINI, *Viaggiatori. Lo spirito e il cammino*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2005.

capitale tedesca sono segnati dalla depressione dell'immediato dopoguerra e dagli effetti nefasti dell'inflazione. Dopo la *pruderie* dell'impero, abburattati dalla guerra persa, dalla miopia politica del *Versaillismus*, i Tedeschi cercarono di rimuovere la devastazione sociale, economica, il diffuso senso di smarrimento, oppressi dalle visioni apocalittiche del dopoguerra; chi poteva permetterselo evase nella miriade di locali, nelle bettole e nei cabaret di cui era piena la capitale, nelle atmosfere allucinate dei primissimi anni della Repubblica di Weimar.²³⁴ Sono gli anni della Berlino di Anita Berber, la guerra era appena finita, il secondo decennio appena cominciato. Le ballerine si esibivano acconciate come nudi angeli spettrali mentre danzavano la follia della catastrofe con i colori stralunati e con la frenesia dionisiaca dell'Espressionismo. Nei cabaret, arte e qualunquismo piccolo-borghese convissero in un'atmosfera surreale, nella quale il domani faceva fatica a farsi concetto.

Dopo gli eccessi sanguinosi della guerra venne il gioco macabro, la macabra burla dell'inflazione! Che baldoria angosciante, vedere il mondo andare fuori dai gangheri! Pensatori solitari avevano sognato un tempo di una "trasvalutazione di tutti i valori"? Al suo posto vivevamo la svalutazione completa dell'unico valore al quale un'epoca senza Dio aveva veramente creduto, il denaro. Il denaro si volatizzava, si dissolveva in cifre astronomiche. Sette miliardi e mezzo di marchi tedeschi per un dollaro americano! Nove miliardi! Un trilione! Che barzelletta! Morire dal ridere ... turisti americani comprano mobili barocchi per una fetta di pane imburrito, un vero e proprio Dürer per due bottiglie di whisky. I signori Krupp e Stinnes si liberano dei loro debiti: Il piccolo uomo paga il conto. E chi si lamenta, perché? Chi protesta? C'è proprio da morir dal ridere, sarebbe da sparargli, alla più grande burla della cosiddetta storia del mondo! [...] Perché dovremmo essere più stabili della nostra moneta? Il marco danza tedesca, balliamo anche noi con lui! Milioni di uomini e donne malnutriti, ridotti in stracci, disperatamente lascivi, rabbiosi smaniosi di evasione, barcollano e traballano nel delirio del jazz. La danza è diventata una mania, un'idea fissa, un culto. [...] Un popolo sconfitto, impoverito, demoralizzato cerca l'oblio nel ballo.²³⁵

²³⁴ Tracce di "questa atmosfera berlinese" si hanno nel I atto di *Come tu mi vuoi*. Lo stesso Pirandello, in occasione della messinscena del *Baty* a Parigi, ne aveva sottolineato le peculiarità. Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., Parigi 8 XI 1932, p. 1041.

²³⁵ „Nach der blutigen Ausschweifung des Krieges kam der makabre Jux der Inflation! Welch atembeklemmende Lustbarkeit, die Welt aus den Fugen gehen zu sehen! Haben einsame Denker einst von einer ›Umwertung aller Werte‹ geträumt? Stattdessen erlebten wir nun die totale Entwertung des einzigen Wertes, an den eine entgötterte Epoche wahrhaft geglaubt hatte, des Geldes. Das Geld verflüchtigte sich, löste sich auf in astronomische Ziffern. Siebeneinhalb Milliarden deutsche Reichsmark für einen amerikanischen Dollar! Neun Milliarden! Eine Billion! Was für ein Witz! Zum Totlachen... Amerikanische Touristen kaufen Barockmöbel für ein Butterbrot, ein echter Dürer ist für zwei Flaschen Whisky zu haben. Die Herren Krupp und Stinnes werden ihre Schulden los: Der kleine Mann zahlt die Rechnung. Wer beklagt sich da? Wer protestiert? Das Ganze ist zum Piepen, zum Schießen ist's, der größte Ulk der sogenannten Weltgeschichte! [...] Warum sollten wir stabiler sein als unsere Währung? Die deutsche Reichsmark tanzt, wir tanzen mit! Millionen von unterernährten, lumpierten, verzweifelt geil, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur idée fixe, zum Kult. [...] Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz." Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, op. cit., p. 143.

Gli Italiani che scesero in quegli anni a Berlino si trovarono catapultati in una città che era la terza metropoli al mondo per numero di abitanti, con „un capovolgimento catastrofico della morale tradizionale”, avrebbero ripetuto continuamente i vari Monelli, Piazza e Alvaro, un calco quasi letterale della nietzschiana “transvalutazione di tutti i valori”, se non vi avessero aggiunto attributi quali „putrida” e „malsana”²³⁶. Una varietà infinita di distrazioni, dai locali notturni, ai cabaret, alle sale da ballo e di ritrovo, alle bettole equivoche, ai curati ambienti borghesi non meno deviati Monelli ne citò molti, agitava un mondo di fermenti nel quale i rapporti di genere esulavano dai parametri noti e consueti della realtà italiana. Intorno al crocevia di strade, tra la centralissima neoclassica Unter den Linden e la Friedrichstraße, nella vicina Jägerstraße, non distanti dall’Adlon, si aggirava la più variegata rappresentanza umana, che andava spasmodicamente inseguendo l’inarrestabile deprezzamento del marco. Attratti dall’inflazione, accanto ai Berlinesi di vario genere, si affollarono artisti, viaggiatori, turisti forti del loro denaro. Ma la metropoli gigantesca fu attrazione inevitabile anche per i tedeschi stessi di ogni dove nella nazione, in cerca di fortuna, indifferentemente che fossero rappresentanti delle molteplici sfumature dell’arte, avventurieri, capitani d’industria, speculatori, tutti sembravano non poter prescindere dal „labirinto della grande chiocciola”. In quegli anni, fino al 15 novembre del 1923, Berlino era un frastuono continuo, un andirivieni incessante, una città sporca, quintessenza del vizio e della decadenza. Vi si poteva disinvoltamente passare da un incontro di pugilato nel palazzetto dello sport nella Potsdamerstraße, ai cabaret della borghese e benestante Charlottenburg, dove nella Wilde Bühne aveva destato scalpore un certo Bertolt Brecht; la sua ballata antimilitarista, *La leggenda del soldato morto*, fu sommersa dai fischi, celebre al riguardo l’aneddoto di Franz Mehring²³⁷. All’angolo tra la Joachimstraße e il Kurfürstendamm, c’era poi il Größenwahn, dove cantava niente di meno che un’altra giovane dalle gambe affusolate: Marlene Dietrich. Nelle sale cinematografiche, raccolte per lo più in quella che sarebbe stata rinominata la Chiesa della Rimembranza, si dettero i film espressionisti, *Il Gabinetto del Dr. Caligari*, i film di vampiri come *Nosferatu*, al Marmorhaus sul Kurfürstendamm, mentre all’Ufa-Palast si dette la prima del *Dr. Mabuse, il grande giocatore*, di Fritz Lang nella quale recitava una piccola parte Anita Berber, l’attrice preferita di Richard Oswald²³⁸.

²³⁶ Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i Tedeschi*, pp. 237-238.

²³⁷ Nella Wilde Bühne, gestita da Trude Herstenberg, Bertolt Brecht fu impietosamente beccato, nel rappresentare la sua pacifista *Legende vom toten Soldaten*. „Un’umiliazione”, scrisse lo scrittore Franz Mehring, censurando aspramente il comportamento del pubblico, „ma non per il poeta, ma per essi stessi”.

²³⁸ Richard Oswald aveva iniziato un ciclo esplicativo-informativo sulla sessualità *tout court*, trattando tabù e preconcetti, portandoli nella cosiddetta industria dell'intrattenimento, con la consulenza di esperti tra i quali il sessuologo Magnus Hirschfeld, a cui Paolo Monelli dedica uno spazio quasi ossessivo. Oswald girò anche film sull’ambiente della prostituzione, sul sado-masochismo, sull’omosessualità, rispettivamente *Das Tagebuch einer Verlorenen* del 1918 e *Dida Ibsens Geschichte* nello stesso anno; Anita Berber partecipò ad entrambi insieme a Conrad Veidt e Werner Krauß; *Sozialhygienisches Filmwerk, Anders als die andern*, del 1918 e del 1919, quest’ultimo proibito dalla censura nel 1921. Paolo Monelli dedica, in *Io e i Tedeschi*, ampio spazio al tema dei “travestiti” e all’omosessualità con la discussione intorno alla derubricazione del paragrafo 175 dal codice penale, pagina 15 e pagine 108-118, più una doviziosa nota, la 11, a pagina 289 e 290. A pagina 15 aveva anche aspramente censurato il film *Steinachs Forschungen, wissenschaftliche*

Alla fine del 1923, la stabilizzazione economica avrebbe tuttavia calmierato, in parte, la virulenza espressionista²³⁹; con la *Nuova Sachlichkeit* a farsi mediatrice di una nuova tendenza, anche nell'approccio alla mondanità. Negli anni che seguirono, Berlino sembrò infatti preferire la grazia sportiva di Ruth Landshoff, piuttosto che la bellezza patogena delle rosse chiome espressioniste, le riviste di Erik Charell agli eccessi di Anita Berber.

Fassung del 1922, dell'endocrinologo austriaco Eugen Steinach. A Berlino si contavano allora un centinaio di locali per omosessuali, nei quali si potevano vedere personaggi celebri della Berlino del tempo come Claire Waldoff e Celly de Rheydt. Nel suo testo sul cinema, Anton Kaes elenca, nell'anno in cui giunge in città Paolo Monelli, ben 418 cinema nella sola Berlino; nei primi anni della Repubblica si girarono a Berlino mediamente intorno ai 300 film all'anno. Cfr. Anton KAES, *Film in der Weimarer Republik*, in *Geschichte des deutschen Films*, a cura di Wolfgang JACOBSON, Stuttgart, Metzler, 1993, pp. 39-101.

²³⁹ Il 13 gennaio 1923, Anita Berber fu espulsa e dovette lasciare Berlino.

Tutti questi papaveri, chi mai li avrebbe pensati quassù? E chi sa quante cose ci sono che nessuno ha mai veduto sulla terra, dove pur l'orgoglio umano presume che nulla possa essere, se non pensato da lui. Questi papaveri, la gioia d'avvampare al sole, così in tanti insieme, quassù dove nessuno li vedeva, l'avevano per sé, in questo silenzio d'azzurro che sul loro rosso squillante è come uno stupore.²⁴⁰

„L'ARIA DI BERLINO": PAOLO MONELLI, „L'ITALIANO ANTICONFORMISTA"²⁴¹

La storia di Paolo Monelli attraversa il secolo passato con echi dell'Ottocento nel quale era nato, navigando attraverso l'ampia semantica della guerra, transitando nelle acque increspate delle ideologie e degli ismi, per approdare al postmoderno e al postideologico senza mai veramente acquietarsi nei salotti della borghesia agiata romana del dopoguerra, comunque sempre al centro di un'intensa elaborazione culturale insieme alla seconda moglie, Palma Bucarelli²⁴², fatta venire dal Monelli a Roma nel 1937 per intervento diretto di Giuseppe Bottai. Monelli continuò a transitare intorno al centro del cerchio magico dell'intelligenza italiana del secondo dopoguerra, in quanto esponente qualificato di quell'italianità che, uscita dagli anni del fascismo, continuò ad essere ben presente anche nella storia repubblicana.

A Berlino²⁴³, Monelli era giunto nel 1921²⁴⁴, come inviato de «La Stampa» del cattolico antifascista Luigi Salvatorelli, passando dalle sponde del liberalismo conservatore con frequentazione dell'ala crociana²⁴⁵, diventando ben presto esponente di spicco del giornalismo fascista, consacrato dal suo ingresso alla «Gazzetta del Popolo» di Ermanno

²⁴⁰ Luigi PIRANDELLO, *Appunti*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio LO VECCHI-MUSTI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1960, pp. 1248-1249.

²⁴¹ Il titolo è mutuato dall'omonimo articolo che Paolo Monelli pubblicò su «La Stampa» del 23 giugno 1921 e la recensione alla versione tedesca di *Ich und die Deutschen* di Liselotte Grevel, in http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14331.

²⁴² Nel 1937, negli anni in cui lavorava al «Corriere della Sera» e dalle pagine del quale prese parte alla campagna antisemitica, si era rivolto a Giuseppe Bottai per ottenerne il trasferimento a Roma.

²⁴³ L'anno prima era stato mandato in Lituania per conto di «Il Resto del Carlino» di Mario Missiroli.

²⁴⁴ Monelli è un altro esponente, come Corrado Alvaro, di quella generazione che aveva combattuto in guerra e per la quale quell'esperienza costituirà una tappa fondante nello sviluppo della propria opera di scrittore. Nel 1921, Monelli pubblicò a Bologna, presso L. Cappelli, *Le scarpe al sole. Cronache di gaie e di tristi avventure di alpini di muli e di vino*. Il testo fu ristampato nel 1928 presso Treves, tradotto in inglese e francese, nel 1930 a Londra, Parigi e New York; nel 1935 il testo funse da soggetto per un film, per la regia di Marc Elter.

²⁴⁵ Monelli si staccò ben presto da quel gruppo di giovani forze borghesi d'ispirazione democratico-socialista che in seguito si sarebbe distanziato dallo stesso Croce e dai crociani, Einaudi, Amendola e lo stesso Salvemini, iniziando ad elaborare i fondamenti di una proposta riformista radicale.

Amicucci²⁴⁶. Negli anni berlinesi, fino alla fine del 1926, produsse una gran mole di materiali, raccolti in gran parte nel volume *Io e i Tedeschi*, pubblicato a Milano presso Treves nel 1927. Ai lettori de «La Stampa», ai quali furono dedicati gran parte di quegli articoli, Monelli raccontò gli anni convulsi della metropoli del dopoguerra, registrandone i rigurgiti nazionalistici che ricordavano molto l'enfasi della «Kreuzzeitung», i prodromi nazionalsocialistici, la deriva piccolo-borghese, le convulsioni della vita notturna di Berlino e dell'affacciarsi di una nuova etica, con profondi mutamenti nel costume e dunque nelle relazioni, mostrandosi anch'egli attaccato a quella Germania che Croce nostalgicamente andava evocando. Sullo sfondo di Berlino Monelli delineò le mosse dei politici del passato e del presente, i drammi di poeti e intellettuali, assorbendo a sua volta i fermenti delle dinamiche culturali che attendevano una distillazione degli ismi prebellici verso canali espressivi diversi, come sembrava suggerirgli la *Neue Sachlichkeit*²⁴⁷. Se si fa riferimento a *Io e i Tedeschi*, sono molte le assonanze con gli scritti di Giuseppe Piazza, di Corrado Alvaro, o dello stesso Guido Piovene, che lo seguiranno a Berlino nel volgere di pochi mesi. Con essi, soprattutto con Alvaro, ha in comune posizioni altalenanti nella percezione del mondo tedesco che si incanalano via via sempre più verso una lettura conservatrice con ampie concessioni allo stereotipo. I resoconti presentarono infatti aspetti diversi, scritti con la leggerezza dell'arguto e pungente elzeviro, tra Sterne e Heine, soprattutto i primi articoli apparsi su «La Stampa» nel 1921²⁴⁸, questi colsero il nerbo e le tematiche del tempo, senza rinunciare a mordaci acrimonie, ma ancora privi dei caratteri della pubblicistica schierata, come invece saranno quelli pubblicati nel 1926²⁴⁹, nei quali insistette, anche laddove affrontava i grandi temi del costume e della società berlinese, su toni moralistici e conservatori dell'arroganza classico-latina²⁵⁰. Da un lato egli fu dunque vicino ai toni beffardi e critici di Klabund, con gli echi umanitari degli espressionisti; tradusse anche il romanzo di *Guerra* di Ludwig Renn²⁵¹, che certo era su tutt'altre posizioni politiche rispetto al Monelli, ancorché attento ai drammi dell'inflazione

²⁴⁶ Ermanno Amicucci fu segretario del Sindacato nazionale fascista dei giornalisti; in qualità di deputato si distinse per lo zelo con il quale sostenne la legislazione sulla stampa voluta da Mussolini e da Galeazzo Ciano. Nei giorni della Repubblica sociale di Salò fu, tra l'altro, direttore del «Corriere della Sera».

²⁴⁷ È stata sottolineata da più parti, ad esempio, l'affinità della carica satirica de *Il signore di buona famiglia*, Milano Mondadori, 1934, che raccoglieva le vignette di Giuseppe Novello, con le «atroci e perfette caricature» di George Grosz.

²⁴⁸ *Elogio di due boia prussiani; L'aria di Berlino; Il bravo Michele; La vera rivoluzione tedesca, Giro giro girotondo.*

²⁴⁹ Si leggano ad esempio gli articoli: *Treno tedesco e vino forzato; Il dibattito Roma-Berlino per l'Alto Adige. Il discorso di Stresemann al Reichstag in risposta a Mussolini; Il trionfale ingresso di Hindenburg a Berlino.*

²⁵⁰ „Io intendo delle donne della capitale, di questa avara Babilonia che ha colmo il sacco anche a detta di Stresemann e di Giorgio Bernhard: *dies Sündenbabilon Berlin*. [...] Mi lodano tutte le dolci fanciulle della provincia, dalle lunghe trecce di sole e gli occhi d'un azzurro di stoviglia. E sì, ne vidi anch'io, nella Postgasse di Celle e dietro la cattedrale di Braunschweig. E Magliettaverde è di Mannheim, ed è davvero un capolavoro di leggiadria. Ma oggi io non garantisco che per quello che vive e respira fra Potsdam e Cöpenick; io non sono competente che per la Capitale.” Cfr. Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, op. cit., pp. 24-25.

²⁵¹ Ludwig RENN, *La guerra*, traduzione dal tedesco e prefazione di Paolo Monelli, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929. Il volume ebbe diverse ristampe ancora nel 1934 e nel 1946. Nello stesso anno della prima edizione della traduzione di *Krieg*, si dette alle stampe anche *La guerra è bella ma è scomoda*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929, con 46 tavole dell'amico Giuseppe Novello e il commento dello stesso Monelli.

e acuto osservatore degli „inferi massificati della metropoli”, riecheggiando Alfred Döblin e George Grosz; dall’altro sprezzante censore della pericolosa propaganda populistica dei nazionalsocialisti, che presentò ai suoi lettori come l’esempio di una degenerazione politica contrapposta all’imperfettibile modello del fascismo italiano, alimentando il dubbio di uno strumentalismo della percezione critica, a tutto favore di un piegamento della sua scrittura a favore di un sommosso quanto efficace sostegno alla linea del duce. Se dunque alcune pagine di Paolo Monelli ricordano alcune esternazioni dell’acuto Alberto Spaini, è altrettanto vero che egli si servì spesso dell’alterità berlinese in funzione dell’enfatizzazione del nerbo di una realtà italiana sempre speculare in positivo, fotografata come ancoramento rispetto a processi decadenti della società tedesco-berlinese, bollati ora come disgregativi ora come futuristi, ma comunque sempre in negativo rispetto alla solida realtà del Bel Paese, a guardia del quale Monelli fu sempre pronto ad insorgere laddove ne vide minacciato il buon nome, se non addirittura l’onore, specularmente alle pagine di Thea Reimann indispettita da più di un passaggio di *Io e i tedeschi*, alle cui stoccate, controbatté, a sua volta, colpo su colpo, non senza fare ricorso ai temi cari alla pubblicistica anti-italiana in Germania.

Eppure *Io e i tedeschi* si apre sbarazzandosi dell’immaginario pittoresco del Tedesco in Italia e dell’Italiano medio sul „Paese delle selve”: si leggano rispettivamente i gustosissimi sarcastici quanto ironici *Decalogo per i Tedeschi che vanno in Italia* e *Decalogo per gli Italiani che si vedono arrivare in casa loro i Tedeschi*²⁵², quantunque anche nelle prime pagine sia ravvisabile un malevolo sorriso di sfottò.

E l’Italia, gentile, per abbreviargli il nostalgico cammino viene ad incontrarsi fino al Brennero. Al Brennero, citazione obbligatoria da Goethe, con quel «finalmente!» da lui sospirato arrivando al passo. Poi giù come una valanga; e chi si ferma a Bolzano a far delle nostalgie patriottiche, e chi ruzzola fino a Capri a far l’amore greco e lesbico, e chi s’azzarda fino a Palermo a vedere se è vero che una donna che faccia due volte il Corso in carrozza è poi chiusa a chiave in casa per quindici giorni a titolo di punizione. Rivelazioni, queste, del signor Sling, giornalista di nome, che torna da Palermo e versa nel suo giornale sdegno e meraviglia per non aver veduto donne a Palermo. Solo qua e là qualche elegante malinconica in vettura. E null’altro. I caffè brulicano di giovinotti dai venti ai venticinque e nessuno ha l’amorosa insieme. In che mondo viviamo?²⁵³

Il risentimento di Thea Reimann, che recensì l’opera alla sua uscita in «Das Blaue Heft» nel 1928²⁵⁴, era in realtà giustificato solo in parte – abbiamo il vantaggio del senno di poi – perché se è vero che spesso la penna del giornalista di Fiorano mostra i tratti del critico-conservatore saccente, calato dall’alto della sua supponenza italica, gli si deve al contempo dare atto di avere colto lo snobismo fatuo di certe ostentazioni collettive, ma

²⁵² Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1927, pp. 10-13.

²⁵³ *Ivi*, p. 3.

²⁵⁴ Cfr. Thea REIMANN, *Ein Italiener betrachtet die Deutschen. Ein Italiener, Paolo Monelli, hat ein Buch über uns geschrieben*, in «Das Blaue Heft», A. X, n. 20, ottobre 1928.

anche tutta la drammaticità delle mistificazioni di alcuni dei cosiddetti movimenti salutistici, portatori di un culto estetico „della nuda bellezza primigenia”, intesa spesso come reazione alle sovrastrutture dell’etica sinistroida²⁵⁵, benché spesso anch’esse rintracciabili proprio in quell’ambito dell’opinione pubblica, che avrebbe costituito poi il terreno di un ambiguo innesto con le categorie ideologicizzanti della razza ariana²⁵⁶. Ma, ancor più, Monelli raccontò ai lettori de «La Stampa» e del «Corriere», il radicalismo cieco che andava legando i rigurgiti nazionalistici e revanscisti della destra al movimento delle camicie brune. La recensione di Liselotte Grevel, all’edizione tedesca di Willi Hirdt de *Io e i Tedeschi* del 2009²⁵⁷, si apriva con Monelli „l’anticonformista italiano”, affermazione suffragata dalla stessa introduzione di Willi Hirdt, che ne ha curato anche la traduzione. La percezione dell’Altro registra, nella sua „prospettiva psicologico-popolare”²⁵⁸, che tuttavia risulta essere riduttiva se si guarda al contesto generale del testo, i prodromi di una tendenza che Monelli definiva ora „tendenza al collettivismo” ora il „bisogno di essere organizzati”. Ovvero un’inclinazione all’omologazione che presupponeva un paternalismo dello Stato che Monelli lesse come supponenza e disprezzo del cittadino.

Molte volte, siamo giusti, in Germania si proibisce per sollecitudine paterna; poiché le autorità partono dal principio che il cittadino sia un fanciullino innocente, incapace di distinguere il bene dal male.²⁵⁹

Monelli pare insistere su una lettura doppia della realtà tedesca, che sembra contraddire quell’affermazione circa „l’italiano anticonformista”, nella quale prevalgono probabilmente intenti legati ad ambiti diversi da quelli critici, e che da un lato privilegiano una decostruzione in negativo della metropoli, dall’altro dilatano i canoni di un’estetica contrapposta ad una nuova, ma non per questo meno barbara, stagione etica. Le censure decise, relative alla sconfitta della Germania guglielmina, si affiancano alle non meno aspre sferzate nei confronti della Repubblica weimariana, in un intrico nel quale si fa fatica

²⁵⁵ „Non a caso il nudo è proclamato con rumor d’argomenti dai comunisti, dai democratici, dai giornali e dalle riviste di sinistra; ed è ostentato con monotona minuziosità nei suoi dettagli più drastici dalle riviste letterarie d’avanguardia, dai pacifisti della *Weltbühne*, dagli infranciosati del *Querschnitt*, dalle stesse riviste per famiglia, come lo *Uhu* della casa Ullstein.” Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, op. cit., p. 235.

²⁵⁶ Monelli cita, ad esempio a pagina 230, Richard Ungewitter che sconfinò in un vero e proprio pangermanesimo esplicitamente vicino ai movimenti ariani. Anche in questo caso, le prime pagine hanno l’umore pungente della satira che nel tono della burla plaude ad un superamento di stereotipi intorno a concetti che al giornalista italiano paiono del tutto inappropriati. „Date retta, amici tedeschi; che ci tenete a fare alla purezza della razza? Gladiatori non usan più, romantici nemmeno; né vorrete riempire il mondo di ottimi ragionieri e di perfetti direttori d’albergo. Guastatevi, guastatevi un pochino, la razza. Guardate che cosa son diventati i viennesi con quegli innesti di poi-ioni slavi ungheresi e latini: morbidi, arguti, adorabili. Pigliate un poco di *nicevò*, un poco di indisciplinazione meridionale, un poco di pieghevolezza giudaica; vedrete che diventerete quello che vorreste già essere, uno dei primi popoli della terra, che non ci son che gli incroci che giovano alle razze troppo primitive. E le vostre donne acquisteranno quel languore, quella ritrosa civetteria che manca loro anche quando hanno tratti leggiadri. La lampada dietro l’alabastro.” Ivi, p. 24.

²⁵⁷ Paolo MONELLI, *Ich und die Deutschen*, übersetzt und eingeleitet von Willi HIRD, Bonn, Romanistische Verlag, 2009.

²⁵⁸ Ivi, p. 5.

²⁵⁹ Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, nota 5, p. 285.

a discernere cosa realmente critichi dell'una o dell'altra, essendo spesso tali osservazioni l'una contraddittoria rispetto all'altra. Monelli enfatizzò la provincia della Germania che fu, pur non lesinandole le ingiurie dell'italico vincitore, rispetto alle "disarmonie" della neonata Repubblica, nella quale lo Stato si dimostrava non meno autoritario e contraddittorio dell'impero prussiano, lontano dai bisogni della sua gente ed incapace di governarne le tensioni contrapposte.

E non è colpa mia se anche questa è provincia. E fosse la provincia nostra discreta e schiva, all'ombra di palazzi palladiani che portano senza sentirne il peso secoli di storia, con scenari di casupole nobili, giardini cardinalizii, viuzze chiuse da mura di convento o di prigione da cui si affacci il miracolo che determini tutta una vita. Fosse la provincia tedesca marinara e bottegaia, Danzica, Stettino, Hildesheim, quel rinascimento impacciato della pietra e del legno, ma onestamente acconciato, con onorifiche policromie, con ingenui festoni, e le burbere taverne sotterranee nella casa del signor sindaco, dove gli scanni paiono stalli di un coro, fatti per solide panche, solide birre e solide virtù. Ma no, è una provincia da rabbrivire, questa della Capitale. Presuntuosa e blaterona. Essa pecca più di settantasette volte al giorno contro il gusto, la morale e la tradizione. Colora di violetto le facciate guglielmine, allinea colonne di legno giallo lungo la più superbirosa delle sue allée, fa dell'America un ideale d'intelligenza.²⁶⁰

Il disagio generazionale, frammisto ai malesseri tipici delle metropoli moderne, si riverbera nell'acrimonia stereotipata, tipica di molti Italiani a Berlino, nei confronti dell'americanismo tedesco, con la variante monelliana che lo intesse all'immaginario della mitologia germanica, evocando una babilonia orgiastica nella quale il sottoproletariato berlinese è perduto tra i diabolici quanto ammiccanti richiami dei nuovi modelli.

Germania, Germania, vergine dura, capace la sera delle nozze di attaccare tuo marito con la cinghia dei calzoni a un chiodo del muro e lasciarlo lì a morire di sfinito per quanto è lunga la notte nuziale (perdio, insomma, a leggere questa storia nell'avventura decima dei Nibelunghi mi vien sempre fatto di identificare Prünhild con la Germania), davvero che tu sei l'America d'Europa, se si può dire così; e non per nulla tieni fissi gli occhi a quello che si fa al di là dello stagno, e se laggiù Miss Atchinson si fa dipingere in violetto sulle natiche il ritratto del moroso, a Berlino Marta la sedicenne, smaliziata figlia dei sobborghi, si fa tatuare una dichiarazione d'amore da tutti e quattro i suoi fidanzati contemporanei, onde il suo corpo è più istoriato d'una tomba faraonica, dalla nuca al pollice del piede; idillio gentile che si svolgeva nella baracchetta d'una *Laubencolonie* fra Hasenheide e Neukölln e che la polizia ha guastato, cacciando Marta e i suoi proci adolescenti in una casa di correzione.²⁶¹

Di nuovo sembrerebbe confermarsi la lettura "popolare-psicologica" del Monelli, nella quale alienazione culturale corrisponde ad uno straniamento dell'identità, così ferma invece nella stirpe italiana. La superficialità dei modelli americani, così come li vede importati nella metropoli tedesca, corrisponde ad uno svuotamento di valori che mostra

²⁶⁰ Ivi, p. 25.

²⁶¹ Ivi, p. 26.

una reale difficoltà ad interagire con i ritmi metropolitani, pari al disagio nel comprendere la realtà di una società, contraddittoria sì, ma avanzata e che in nulla poteva valere come termine comparativo rispetto ai modelli italici che vi si opponevano. Prevalse dunque un paternalismo, per certi versi ottocentesco, dell'ancora ventenne Monelli, caratteristico dei settori più retrivi della borghesia italiana.

E se in America, ma che paese di cuccagna per i poveri di spirito [...] se laggiù un ragazzino quattordicenne fa dei discorsi su Lenin e sulla questione sociale o tutta una città ci si ammattisce e ci si entusiasma, invece di mandarlo a letto a sculaccioni, a Berlino si intervistano le dive della pellicola e gli eroi del pedale su quello che pensino della teoria di Einstein e dell'avvenire del comunismo. [...] S'intende qui la pipetta corta che congiunta alle grandissime scarpe e ai modi energici simbolizzi l'ideale del giovanotto, mentre la ragazza si acconcia le chiome e allunga i passi come usa a Chicago, e si scrive seriamente sulle gazzette che a Berlino ci vogliono tre cinematografi di più perché a Nuova York c'è posto per centomila persone e a Berlino solo per novantamila. E il dialetto dei sobborghi suona un po' come l'americano, già le persone del colto e dell'inclita non dicono più *Sechstagerennen* (corsa dei sei giorni), ma *Sixdays* come è probabile si dica al di là dell'Oceano. No emular l'America non è difficile, chi non sia aduggiato da troppo spirito di critica; è più facile ad ogni modo che emular latini e slavi, maestri gli uni nel creare e gli altri nel distruggere. [...] Ma Berlino ha per suo vero centro quel caravanserraglio di baracconi e di giostre che è chiamato, all'americana, Luna-park? Lasciamo andare, che forse l'ho detto io. Ma guardate che quel giudizio può essere un complimento. Berlino è moderna fino alla nevrastenia; nuova tutta, dalle architetture espressioniste dei suoi villini all'asfalto lucido dei viali su cui nella sera le lampade ad arco ed i fanali delle automobili danzano con ritmi allucinanti. [...] Berlino è la città che può impunemente colorare di viola una facciata sul Corso e spargere porporina sulla cupola del Reichstag: che cosa volete che se ne faccia, una capitale così fatta, della scenografia imperiale e cardinalizia che s'allarga in fondo al viale dei Tigli, del classicismo freddo della porta di Brandenburgo, dell'accademica compostezza del Pariser-Platz. Qualche volta vi passa un brivido di follia ribelle, ma tosto si quietava, raggelato da quella pompa estranea e presuntuosa. E nella regale allea dei Tigli, morti gli ultimi nobili caffè, dominano gli stranieri, di giorno, e le donnette da pochi soldi, di notte. [...] I più belli sono quelli del Lunapark, centro morale di Berlino, dicevo, anche se geograficamente ai confini del quartiere dei ricchi; ma vi s'accalca giorno e sera una folla che viene da tutti i cantoni della metropoli, proletaria e pescecagna, e s'inquadra coreograficamente come una massa di comparse da cinematografo nelle sue linee fantasiose.²⁶²

Nella mutevolezza dei temi che Berlino offriva, Monelli scoprì anche nicchie, sommerse nel notturno emarginato e decadente della metropoli, che evadevano l'omologazione americana²⁶³. La "versatilità" di Monelli ne evidenziò l'aspetto contraddittorio, in una

²⁶² Ivi, pp. 27-28.

²⁶³ „Immuni dall'americanismo sono soltanto certi *cabarets*. Da qualche *Bänkelbühne* del centro la Kate Kühl, viso fiero sotto la zazzera scaruffata, appoggiata alla parete come un barabba in agguato, una semplice camicetta bianca sulla gonna nera, rievoca come meglio non si potrebbe, con toni rauchi e caldi, angiporti e caserme, le canzoni dei vagabondi e dei dannati: *der Bürger speit und hat auch Recht*, / il borghese sputa, se ci vede, e ha ragione, / lui che ha catene d'oro vero sul ventre. / Ma noi abbiamo zozza nella pancia.” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 29.

varietà di sfumature che andava dal lirico, al grottesco, dall'erotico allo snob, tratteggiando atmosfere proletarie e borghesi, moderne e straccione, come era la realtà "fluida" dei cabaret berlinesi. In quei luoghi Monelli celebrò il ventre della città nella quale vide manifeste le ipocrisie della morale borghese e ancora guglielmina, con spaccati che si ritrovano anche in alcune pagine di *Come tu mi vuoi* di Pirandello.

Ma dove lascio Lene Levi? Lene Levi corre ubriaca per le vie notturne cercando un'automobile: la sua camicetta è aperta e mette in mostra i merletti fini della camicia e il bianco della pelle. E dietro a lei corrono come matti sette omarini molto eccitati, sette omarini che sono del resto sempre così serii, ma che oggi hanno dimenticato i figli e il mestiere, la scienza e la fabbrica; *sieben geile Männlein rannten hinter Lene Levi her....*²⁶⁴

Il tono beffardo e gli accenti ironici permangono anche quando il giornalista emiliano coglie il nuovo linguaggio di alcuni esponenti dell'intelligènzia berlinese, tra i quali compare anche Kurt Tucholsky che pubblicava i suoi articoli sotto vari pseudonimi tra i quali appunto Kaspar Hauser, Peter Panter, Theobald Tiger e Ignaz Wrobel, mentre stupisce di trovarvi anche Akfred Kerr, che pur nel linguaggio impietoso delle sue recensioni, conservava una forma piuttosto classico-romantica.

Ma sì, una canzone da cabaret: ma ci sono dei poeti in Germania, come questo Lichtenstein, e poi Klabund, Kerr, Singer, Mühsam, Tiger, noti anche fuori del santuario della capitale e per altri frutti letterarii (Tiger, o Panther, o Wrobel o altro che sia, è uno dei più brillanti corrispondenti tedeschi da Parigi: Kerr è il balzano e arguto critico teatrale del «Berliner Tageblatt»), noti poeti dunque che non disdegnano di dedicare rime e concettini al caffè concerto, hanno anzi rimessa in onore la canzone alla vecchia maniera francese: e son venute fuori delle cose graziose, fresche, una contaminazione di perversità esotica e di goffaggine indigena, fiati di sobborgo, dolcezze sbocciate nel trivio, tarde primavere cittadine, rime e ritmi accurati, un po' preziosi, che sostituiscono finalmente schemi frusti e vecchie volgarità.

Questo tipo di cabaret – parlo di quelli che cercano il nuovo; mille altri ve n'è idiotamente stecchiti nelle tradizioni – ancora informato a un espressionismo di maniera preso all'ingrosso dall'Italia e da Parigi, tende ad assumere un carattere particolare per la cura dei dettagli sotto ad un'apparente disinvoltura, lo spregio dei *clichés*, la ricerca di effetti semplici e nuovi; canzonettiste come educande abbottonate fino alla gola, dicatori con i pantaloni rimboccati e la sciarpa al collo, che recitano più che cantare – la musica riempie quasi solo le pause – canzoni più spesso tristi che gaie, più spesso serie che scollacciate. Qualche volta è una noia; ma qualche volta balza fuori Lene Levi dal fondo uguale di cortinaggi di grossa tela da imballaggio, battuta in pieno dalla lama d'un riflettore senza sfumature. *Lene Levi lief besoffen....*²⁶⁵

Il clima nel quale si muovono le dinamiche culturali di cui riferì Monelli avrebbe potuto corrispondere ad una vocazione comune, come a volte si ha la sensazione che sia,

²⁶⁴ Ivi, p. 30.

²⁶⁵ Ivi.

leggendo le pagine di *Io e i Tedeschi*, insistendo sulla crisi della vecchia cultura e della nuova dirigenza politica e ponendo il problema di una rifondazione che andasse oltre i meri tentativi di svecchiare canoni, norme e categorie estetiche infiacchite, contaminate dai processi di modernizzazione e dal rapido mutamento della società. L'esigenza di riposizionare il rapporto tra l'intellettuale e la società, in stato avanzato nella Berlino di Monelli, era in parte già saldamente improntato ad un concetto di responsabilità morale, che immaginiamo potesse essere accolto anche dagli intellettuali italiani a Berlino, se non fosse stato per quel richiamo, palesemente espresso da Alvaro, di quell'eterna missione profetico-esoterica dell'arte *tout court* e dello scrittore in particolare.

Poiché ci sono ancora dei poeti nella terra che ha sostituito il linguaggio delle cifre a quello delle lettere; dove il cinematografo americano o il pugilatore moro sono presi a esempio e specchio di verace vita, e Jackie Coogan²⁶⁶ è seriamente intervistato da venti giornalisti in giubba nera; e il poeta ufficiale Fritz von Unruh²⁶⁷ dedica un carme al Reichstag; e di questi argomenti son fatti i discorsi accademici e le poesie dei canzonisti. Naturalmente, come volete che vivano, i poeti veri, se non con qualche accorgimento, con qualche accomodamento, con qualche trucco? Arnold Bronner vende biglietti del teatro dietro a uno sportello, Ernst Toller è stato cinque anni a spese dello Stato nelle carceri politiche, Else Lasker Schüler abita in una cabina. [...] Poiché essa è una di quelle poetesse che il popolo chiama futuriste perché non può seguire la lirica incongruenza delle loro immagini.²⁶⁸

Il Monelli con ambizioni da letterato, che non si accontentava del comune lemma specchio, preferendogli il nobile antico provenzale „specchio”, memore probabilmente dei suoi studi petrarcheschi, e ancora più avanti si mostreranno con ben altro tenore non rinuncia al suo sarcasmo graffiante, neppure quando si anima per le sorti dei *bohemien* tedeschi, veri e per questo come voleva il *cliché* senza un soldo, costretti ai margini della società. Le immagini mutate da Monelli, di un mondo che seguendo una tradizione cara anche alle avanguardie nostrane, tradiscono una sorta di aristocratico anacronismo, proprio perché di rimando, esemplificano la fatica dell'intelligenza italiana a immettersi nella discussione delle avanguardie europee.

Così la laida soffitta d'un albergo di terz'ordine si trasfigura, nel suo linguaggio, in una cabina di bastimento. E veramente la finestrella tonda, e le pareti di legno, e la piccolezza inverosimile dell'ambiente, aiutano perfettamente la suggestione. La cabina è così ristretta che non c'è proprio più posto, collocate le nostre persone sul letto e sulla cassa, che per fantasie del tutto incorporee. Dalla finestrella tonda guarda la luna, che mi piace immaginare pendula sopra un mare vero; come quello, per esempio, perpetuamente ondoso fra Audros e l'Eubea, per cui lo stomaco dei deboli viaggiatori ricalcitra, e rimanemmo in tre soli, o bolognese cuoco Marabiui, a mangiare quella tua indimenticabile torta per trenta persone. O come il mare che

²⁶⁶ L'esilarante zio Fester della Famiglia Adams, divenuto celebre come attore bambino nel 1921 in *The Kid* al fianco di Charlie Chaplin.

²⁶⁷ Fritz von Unruh fugge in esilio nel 1932, prima in Italia poi, nel 1935, in Francia e infine negli Stati Uniti.

²⁶⁸ Paolo MONELLI, op. cit., p. 144.

essa narra di aver varcato da fanciulla quando venne alla terra di Egitto e portò orzo ai cammelli e ciambelle ai mercanti che vociano sulla piazza, e cantava intanto la melopea appresa dai cammellieri pidocchiosi. Essa ci offre dei dolci che sono un poco come i lukumji delle accoglienze cordiali sulla soglia dei padiglioni. Poi si mette contro lo stipite e dice parole che odorano di deserto. [...] Per questo io piango/ che sotto il tuo bacio/ nulla nulla io sento/ e debbo affondare così nel vuoto. / Io penso nel buio più buio della notte/ come te lo possa dire piano piano/ ma non ne ho il coraggio. / E vorrei che venisse un vento meridionale/ che ti portasse il mio segreto/ in modo che non giungesse così freddo al tuo cuore/ ma te lo cantasse caldo nell'anima/ appena appena sentito attraverso il sangue.²⁶⁹

Il tono feuilletonistico, un po' civettuolo e vanitoso²⁷⁰, fotografò tuttavia fedelmente le ambascie di Else Lasker-Schüler²⁷¹, con la verosimile intenzione di volere dare uno spaccato di un civiltà culturale antagonista dei bagliori e delle *paillette* dei teatri e dei letterati di successo, asserviti, secondo Monelli, ad una cultura consumistica di facciata, ma priva di sostanza e alla quale, non a caso, il giornalista italiano intreccia il dramma dell'inflazione, anch'essa „specchio” di quel mondo inconsistente che, a suo dire, andava saccheggiando l'Europa.

Fame vera, ho sofferto, per anni, ruzzolai nel fango della Mozartstrasse, le mie membra raggelate non conobbero altro tepore che l'alito fumoso del *Romanisches Café*; ma udite il suono sincero di questo metallo che riverso fuor delle bisacce di perle. [...] La poetessa è in guerra con gli editori. Dalla sua cabina aerea impreca a quei feroci sfruttatori che abitano laggiù nei tepidi appartamenti del West. Ci mostra la bella edizione del volume che essa ha dedicato al suo amore d'Italia: litografato sul manoscritto originale, illustrato con delicati e strani disegni suoi, che essa ha colorato da sola, pazientemente, con colori vivi, e polvere d'oro e d'argento, – «oro e argento veri» – ammonisce l'artista. Ebbene, udite la storia della bella edizione. I volumi costano centocinquanta marchi-oro ciascuno; cinquanta persone hanno sottoscritto per averne una copia. Ma erano i tempi della falsa moneta; e la poetessa guadagnò in due anni qualche miliardo di marchi-carta; che le bastarono giusto per comperare quattro pennini. Povera poetessa sul limitare dell'età buia: quando le altre donne già

²⁶⁹ Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 294-295; i versi nel testo sono in tedesco.

²⁷⁰ Cfr. Paolo Monelli, *op. cit.*, pp. 294-295; i versi nel testo, sono in tedesco.

²⁷¹ Else Lasker-Schüler lasciò, com'è noto, la Germania nell'aprile del 1934, recandosi in Palestina, passando dalla Svizzera e imbarcandosi a Genova. Poco dopo il suo rientro in Svizzera dà notizia (8 settembre 1934) nella sua corrispondenza di essere stata ricevuta da Mussolini e di avere visto i suoi libri sulla sua scrivania, e di essere stata poi contraccambiata, per la donazione dei suoi testi, con un regalo del duce tramite il console in Svizzera. Sempre in Svizzera scrive di avere conosciuto Dino Grandi, che le fece una grande impressione, e Margherita Sarfatti destinataria di alcune lettere e citata dalla poetessa tedesca in *La Terra degli ebrei*. Nel '36 si rivolse a Edda Mussolini perché le procurasse un'udienza dal padre. Else Lasker-Schüler dette più volte notizie di volersi recare a Roma al fine di ottenere da Mussolini un'intercessione per la questione ebraica presso Hitler. Margherita Sarfatti, l'entusiasta ammiratrice e amante di Mussolini, l'autrice di *Dux*, nel '38 fu costretta all'esilio, al pari di molti altri intellettuali tedeschi che avevano trovato rifugio nell'Italia fascista. Ad Else Lasker-Schüler, dopo il suo terzo viaggio in Palestina, non fu rinnovato il permesso di soggiorno e non poté mai più rimettere piede in Europa.

Cfr. Sigrid BAUSCHINGER, *Else Lasker-Schüler Biographie*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2004. Tra gli intellettuali tedeschi che ebbero libertà di movimento in Italia, almeno fino alle leggi razziali, citiamo Hans Carossa, Hilde Domin, Rudolf Arnheim, Karl Löwith, Klaus Mann, Max Reinhardt, Artur Schnabel, Konrad Wachsmann, Erich Ortenau, Friedrich Georg Friedmann, Richard Krautheimer, Kurt Wolff, Eva Fiesel.

si rasserenano per quel più placido tempo, e dato ormai l'addio agli amori, ormai schive di colorar di nero le ciocche grigie sulle tempie, s'allegnano dei figli già cresciuti, del marito che impingua, della casa affettuosa, della cucina odorosa, la povera poetessa arranca in miseria scarna per strade di sogni, per notti galeotte, verso i bellissimi adoni, che passano senza sapere sotto i suoi occhi brucianti; e il corpo esile le tormenta, ancora, la stessa voluttà che glielo tormentò quindicenne con nostalgie di deserti. [...] «Il mondo rabbrivisce d'una nostalgia della quale noi dobbiamo morire. Vieni, baciamoci, baciamoci a lungo.»²⁷²

Else Lasker-Schüler divenne l'esemplificazione di un'arte assoluta, nobile perché non contaminata dall'ideologia dell'utile e della mera mercificazione. Il ragionamento che seguì Monelli sviluppò una disanima intorno alla civiltà letteraria animatasi in Italia intorno alle riviste. Si trattava di un dibattito che investiva la società italiana in profondità e che partiva sì dalle questioni letterarie, ma toccava le sensibilità più profonde della variegata intelligenza italiana, che tra i distinguo di parte si dipanava su condivisioni di fondo anche laddove sembrava che le posizioni stessero agli antipodi. Nelle righe di *Io e i Tedeschi*, Monelli declama a volte la suprema libertà dell'arte propria dei rondisti, la cui esistenza secondo natura era legata al caso „e per un'ombrosa soggezione universale, secondo spirito”²⁷³, altre è vociano, scagliandosi contro il *cliché* dello scrittore impegnato del quale si abborriva il bolscevismo latente ma plaudiva, al contempo, ai propositi antiretorici del suo „amico Klabund”, su posizioni barettiane e dunque antidannunziane, che pure poche righe dopo esalta, ma come immagine speculare in negativo dei tedeschi incapaci di evadere i rigidi lacci di un razionalismo esasperato²⁷⁴.

Leggete questa definizione di Klabund, il giovane poeta e romanziere tedesco, nel suo romanzo di Pietro il Grande. «Questi Tedeschi. Hanno maniere e morale, le loro passioni vengono dosate e discusse secondo dovere ed avere. Per essi non vi è che nero e bianco, giorno e notte, buono e cattivo, aut aut. Noi faremo un poco d'ordine in questo caos, pensano i Tedeschi; pace ed ordine. Pace ed ordine ad ogni costo, anche a costo della verità».²⁷⁵

²⁷² Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 148-149.

²⁷³ Si leggano le osservazioni di Corrado Alvaro in *Quasi una vita*: „Tuttavia fra noi è difficile il caso di artisti spontanei o non sorretti dalla cultura. Nell'italiano esiste sempre un fondo culturale, dato dalla nascita, dall'ambiente, dalla tradizione; e che non coltivato e non perfezionato dà fenomeni di provincialismo, e mai di originalità. Per l'italiano artista, non c'è che la cultura, e il grande regno della cultura. Ma molti sono vittime di disposizioni spontanee, che diventano facilmente convenzionali poiché manca un vero fondo di barbara e primitiva spontaneità. Forse per questo da molti anni in Italia non esiste una cultura che faccia da guida, una cultura europea.” Ivi, p. 104.

²⁷⁴ „Ora si capisce che questa gente possa essere brutta e sgarbata, triste e scontrosa; che non capisca D'Annunzio e gli piaccia Rabindranath Tagore; che postilli con tanto amore i latini più bizantineggianti e non senta il nostro Rinascimento (vedi il *Viaggio in Italia* del Goethe); che si crei nelle proprie autorità grandi e piccine, si chiamino esse Presidente della Polizia o Commissario degli alloggi, altrettanti aguzzini pettegoli e sovrani a cui nemmeno il Cancelliere può fare cambiare idea; che avvolga soprattutto la vita, compiacendosene, in una rigida rete di precetti, che teorizzi e cataloghi ogni moto dell'animo, ogni vizio, ogni facoltà morale e fisica; che abbia protocollato la divina natura fra le categorie morali. Effetto del clima, signori miei.” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 220

²⁷⁵ Ivi.

Nella ricezione del panorama letterario berlinese *in primis*, ma tedesco in generale, Monelli si mosse su un terreno per lui instabile quanto insidioso. Nell'approccio a quel mondo intervennero livelli di lettura che evidenziarono, nella commistione di argomenti eterogenei, interferenze di vario tipo e su più livelli, da quelle prettamente letterarie ad altre più di natura storico-politica, sconfinando talvolta in un antisemitismo di basso profilo. Sugli apporti precipuamente ebraici della cultura tedesca del Ventennio espresse opinioni diverse, in modo quasi sempre strumentale, accorrendo ora in loro difesa, quando si trattava di censurare nazionalisti o le invettive razziste di Hitler²⁷⁶, altre, come in chiusura del volume, facendo prevalere toni decisamente acrimoniosi ed offensivi, ben oltre il sarcasmo e l'ironia²⁷⁷. È in virtù di queste contaminazioni, dell'associazione, in funzione dispregiativa, di omosessualità ed ebraismo, dell'aneddottistica sessuale e di stereotipi culturali, che Monelli sembra palesare la calibrazione del testo *Io e i Tedeschi* in funzione preminente del *target* di lettori ai quali si rivolge. Tematiche come quelle succitate risentono fortemente del clima politico e sociale dell'Italia fascista, filone comune a tutti i viaggiatori dell'epoca, nessuno escluso, eccetto forse l'interesse prettamente culturale di Pirandello per quello spaccato di mondo duramente censurato nei dintorni di Nollendorf- e Alexanderplatz. Nello specifico Monelli fece delle categorie dell'omosessualità un uso mirato con l'intento di censurare certa letteratura tedesca lanciando strali anche al teatro tedesco coevo.

Questo pervertimento dei sensi, che si fa forte di male intese citazioni dei classici latini e greci, sembra paurosamente diffuso in certe classi della popolazione. Gli omoerotì, o Transvestiten, come essi si chiamano, ammontano in Germania a due milioni, e più ancora, se si aggiungono quelli che lo sono per vezzo, per curiosità, per moda soltanto. Il vizio si riflette poi enormemente sulla moderna letteratura; ogni inverno hanno grande successo sulle scene germaniche commedie e drammi di contenuto omoerotico; e indico qui come simbolo e sintomo il giovane Arnolt

²⁷⁶ „Questa faccenda dell'ebreo vi fa ricordare, attenti lettori, che i popolareschi sono anzitutto antisemiti. Socialisti, francesi, cattolici, tutto ciò viene in seconda linea: quello che importa è sterminare questi allogeni dal territorio. Intanto li boicottano. C'è una associazione di patrioti tedeschi di fede mosaica: è combattuta. C'è una associazione, apolitica, badate bene, dei combattenti: gli ebrei sono invitati ad andarsene. Ci sono società nazionaliste di cui fanno parte, come soci, degli ebrei: sono stati espulsi. Il mondo è stato diviso con un taglio netto in due parti, da una parte tutto il male, dall'altra tutto il bene: la parte maligna è naturalmente quella degli ebrei, dei reprobì. [...] Comica è questa mania quando fa il processo al sangue e alle origini. C'è uno dei più vivaci deputati popolareschi, il Wulle, e c'è un bollente candidato del partito in Islesia, che sono improvvisamente caduti in sospetto dei loro colleghi, sapete il perché? Perché pare – essi lo smentiscono in lettere appassionate – che la loro nonna o bisnonna fosse israelita. Ma sì. Il che trova riscontro nella «Storia della letteratura tedesca contemporanea» del Bartels, compilata appunto con questi criteri: di separare i letterati raccomandabili da quelli che non lo sono, scoprendo poi sempre che i letterati che l'autore condanna sono degli ebrei. Quando arriva al Klabund, il poeta caro al mio cuore, e di indubbia famiglia cristiana, il Bartels è costretto a fare delle riserve per il colore politico, che gli repugna, della sua arte; e conclude: *Immerhin*, del resto, Klabund ha una nonna ebrea.” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 17 e 193; sull'antisemitismo di Hitler cfr. p. 10 e sgg.

²⁷⁷ „Si assisteva intanto al favoloso arricchimento di certi classi sociali – e fra queste, dei volpini ebrei di Galizia, piombati a nugoli a Berlino con la valigetta spelacchiata e proprietari di lucide automobili sei mesi dopo –. A danno, naturalmente, dei risparmiatori, degli stipendiati, del Governo come stampatore di moneta; a scorno delle classi operaie e piccolo-borghesi, stritolate, specialmente borghesucci, da queste enormi speculazioni senza scrupoli.” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 193.

Bronnen, autore d'un noto zibaldone di vizio e d'incesto intitolato *Vatermord* (il parricidio), dramma in un atto che gli diede la celebrità; il quale con i suoi lavori susseguenti e specialmente con la *Novella di settembre* (Die Septembernovelle), pubblicata due anni fa, in cui ci racconta come un maestro di scuola tradisce la moglie per un fanciullo, conferma di non sapere assolutamente né pensare né scrivere castamente, o almeno secondo i precetti dell'amor naturale.²⁷⁸

A Bronnen, che insieme a Brecht rappresentò le istanze di una nuova generazione di scrittori che focalizzarono la loro attenzione su aspetti „carnali”, con un linguaggio che ne riproduceva la tensione violentemente drammatica, Monelli rimproverò l'aver distolto lo sguardo da una sfera prettamente dello spirito, amplificando patologicamente, secondo lui, quegli ambiti materialistici della „carne”, che avevano l'aggravante di esplicitare tematiche tabù per la società italiana del tempo. La prima di *Vatermord*, Berlino 1922, riprendeva temi tipicamente espressionistici, come il conflitto generazionale padre-figlio, insistendo sull'eroticismo e sulla brutalità che in esso si manifesta. Monelli preferì sottolineare l'analisi freudiana, peraltro discutibile, e della *Septembernovelle*, gli esiti nazionalistici che preannunciavano un orientamento che avrebbe portato Bronnen dall'impegno dell'apprendista rivoluzionario alla pubblicitaria di scrittore dell'estrema destra. Che Monelli avesse letto l'incipiente metamorfosi di Bronnen può essere una supposizione, tuttavia egli disconosce il farsi di una nuova verità etica che altro non poteva che essere censurata da Monelli, nella quale egli vedeva il riconoscimento, giudicato avventato e pericoloso, della dignità estetica della realtà del male, ipotesi che trova conferma anche in riferimento a quanto scrisse di Hans Kaltneker. Il presupposto critico di Monelli si basava su un'assiomatica convinzione di un'arte assoluta e della sua astratta libertà, ritenendo impossibile qualsiasi regolamentazione dello spirito. Un vero e proprio dogma che Monelli considerò l'elemento centrale della differenziazione tra mondo latino e germanico²⁷⁹, estendendolo alla natura empatica del mondo mediterraneo, substrato cognitivo fondante dei latini. Da esso Monelli deriva una percezione della realtà la cui divaricazione si accentua sempre più, man mano che si scorre il testo di *Io e i Tedeschi*, e

²⁷⁸ Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 110. Si confrontino le pagine di Alvaro sulla rappresentazione dei *Verbrecher* di Theodor Tagger *alias* Ferdinand Brückner: „A la commedia *Verbrecher* di Ferdinand Brückner, al Deutsches Theater, i personaggi, donne di malaffare e invertiti, sono stati interpretati da attori scelti accuratamente, tutti più o meno macchiati dei delitti e delle perversioni che dovevano rappresentare. Avevano movimenti e gesti impressionanti di verità. Quando uscii, la città enorme di cemento, di ferro, di vetro e cielo mi pesava. Non dimenticavo la cura dei particolari, come ognuno si muoveva, come canticchiava, come era atteggiata la miseria umana; un museo antropologico.” cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, pp. 52-53.

²⁷⁹ „Ecco il punto, amici tedeschi, che divide Latini e Germani assai più che il colore del pelo o l'odor dell'epidermide o le sillabe della favella. Noi lasciamo stare la natura il cielo i fiori le vergini sedicenni, tutte queste divine cose le lasciamo stare come il buon Dio le ha create per la nostra gioia, e ne godiamo, potendone, con umiltà e discrezione, e non domandiamo di più. Voi le avete catalogate al lume della logica e dell'etica. E dite: «Non è possibile che i monti e i boschi non abbiano un nesso con la vita morale, un rapporto di interdipendenza con lo scopo della vita e la concezione del mondo. Va bene rompersi l'osso del collo sui monti; ma *Ordnung muss sein*, bisogna farlo con l'intento di perfezionare l'anima. Se la neve rimette a nuovo i monti, attenti! chi va fra quella neve deve mettere a nuovo sé stesso. Si apprenda dunque a scivolare sugli sci, ma affinché lo lo si purifichi».” Ivi.

che determina una visione del mondo talvolta agli antipodi, echeggiando, anche in questo, il prosieguo di quella discussione intorno alla civiltà culturale che, nell'avanguardia italiana poetica di quegli anni, tendeva a estrapolare la poesia dalla realtà, facendosi realtà essa stessa, in controtendenza rispetto alla *Gebrauchslyrik* o al romanzo di attualità tedesco²⁸⁰.

Oggi – fra gli spiriti che son troppo deboli o troppo puri per essersi adattati alla pratica realtà del dopoguerra, son troppo ingenui o troppo semplici per sacrificare le teorie ai nuovi cinismi che reggon la vita – oggi lo stesso fenomeno si ripete; solo che alle fantasie incorporee sono sostituiti certi scopi supremi, a Dio i nuovi ideologismi creati dai nuovi filosofi, e l'amore viene ridotto a una funzione d'utilità pubblica a cui s'accede attraverso un programma di purificazione e d'illuminismo. Del resto, le fanciulle non fantasticano più ai veroni lunari, ma trepestano la macchina da scrivere e curano i muscoli...²⁸¹

Partendo da queste premesse, ovvero da quell'inattuale inadeguatezza della realtà weimariana, che da un lato aveva esasperato una cervellotica quanto artificiosa filosofia dell'esistenza, fondata su un mero determinismo meccanicistico, Monelli attua un minuzioso smantellamento della società tedesca del tempo, recuperando strumentalmente la provincia tedesca, anch'essa inattuale rispetto al nuovo mito della metropoli berlinese, ma proprio per questo depositaria di un'ipotetica essenza esistenziale germanica, quantunque arretrata e incolta.

Ma già la metropoli li soffoca, questi suoi figli, con le sue esuberanti necessità; già li stordisce, gli acceca, gli introna. E i più sono ormai ottusi, rassegnati a questo inferno di pietre, a questo fragore di strumenti; ma chi gli si apran gli occhi per un attimo, guata atterrito, invoca con insoddisfatta nostalgia che diventa nevrastenia le lontananze contese, i silenzi morti della provincia, le cittaduzze che hanno ancora echi di passi, gli umidi giardini che s'affacciano ai portoni dei vecchi palazzi. Il Cielo ci liberi, noi Italiani, dalla grande città, dalla Grossstadt, noi che non ne abbiamo ancora; il Cielo ci salvi dal triste programma di allineare per chilometri e chilometri pietre su pietre, case accanto a case, gomito a gomito, come reggimenti lanciati in una mischia mortale. Queste Grossstädte, di tre quattro milioni d'abitanti, sono un peccato contro la natura e contro gli uomini.²⁸²

Monelli rovescia qui i termini centro-periferia, ad esempio rispetto alla lettura che ne dà Giuseppe Piazza. Nell'opposizione di centro e periferia, egli evidenzia la coesistenza

²⁸⁰ „Queste cose, lettore, non sono io il primo a scoprirle. È vecchia scienza, e basta leggere lo studio del professore Farinelli sul Romanticismo in Germania, che da simile concezione etico-sentimentale è nato tutto il romanticismo tedesco di due secoli fa. Inquietudine letteraria, tormento retorico. E quell'amore per l'Oriente, l'Italia, i boschi d'aranci e di lauri, le rive del Gange, gli alberi, i fiumi, le nebbie, le caverne, non ebbe a fondamento uno spontaneo senso di curiosità, di sanità, di freschezza, di giovinezza; ma tutto quell'armamentario geografico e topografico serviva soltanto a rivestirne una perpetuamente sognante aspirazione alla purezza, alla elevazione, alla spiritualizzazione, inserendovi Dio, l'anima, le virtù, l'umanità, la fede: guazzetto indigesto di duro e di molle, di reale e d'irreale, da cui vennero fuori quei coaguli dei Märchen, dei Diarii poetici, dei Calendarii, dei furori suicidi, delle Mirande, e via dicendo.” Ivi.

²⁸¹ Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 220-221.

²⁸² Ivi, p. 189.

dicotomica di due realtà asincrone. Nella prima ha sede, secondo Monelli, la „monotizzazione” della frenesia metropolitana,

tormento dei sensi e dei nervi, è usura d’energie, è snaturamento quotidiano della vita, è surrogato pretensioso e feroce: mondo di false luci, di pietre artefatte, di verdi anemici, d’alberi ammalati, sostituito a una chiara levità di cielo e di terra esiliati lontano.²⁸³

Al centro Monelli riannoda quell’immaginario collettivo italiano stereotipato della Germania, diretta conseguenza dello snaturamento esistenziale che i tedeschi estendono a ogni ambito dell’esistenza, dalla natura, „bigotteria camuffata”, vissuta secondo un approccio troppo ideologico e dunque negazione della stessa, all’eros e ad ogni aspetto della vita sociale, dalla politica alla fruizione dei momenti di evasione.

Partire dunque. Sfuggire all’ossessione, ricercare la tranquilla provincia, le casettine a un sol piano, le insegne d’osteria ai cantoni, il solito Ring con l’eterno Rathaus di policromi mattoni circondato dalle casette in cuffia, simile a un notaio con il panciotto a fiorami che riceve la visita mattutina di clienti pettegole. Fare ancora una volta l’esperienza che Berlino non è tutta la Germania, ne è una parte, e in contrasto spesso col resto; che c’è la metodica provincia infinitamente lontana dalla capitale ed infinitamente diversa, senza grazia ma anche senza pretese, goffa ma contenta di quella sua goffaggine pigra; dove non si leggono i giornali della capitale, dove la cronaca della capitale non interessa, dove la capitale è considerata come un mammone enorme e repulsivo, diverso e sozzo, che dà orrore e soggezione, che intimidisce e sgomenta. [...] Sündenbabilon Berlin, Berlino sentina di vizii, si declama dai palcoscenici dei caffè, un po’ per vanteria un po’ per triste ammissione; e l’onesta provincia guarda con deprecazione all’alveare innumerevole che alimenta nel segreto della sua massa le più bieche passioni, i più sozzi vizii. Ma vizii e bieche passioni son pur sempre macchia di pochi; c’è un altro male più grande e più spaventoso, perché infetta tutti. Due o quattro volte al giorno la popolazione è gettata in masse da nord a sud, da est a ovest, nelle enormi diastoli e sistoli della circolazione.²⁸⁴

²⁸³ Ivi, p. 167.

²⁸⁴ Ivi, pp. 169 e 172. Antonello Gerbi, sulla stessa falsariga, scrisse: „Il paese ideale e sognante dei poeti, dei filosofi, dei musicisti, o una plebe avida di bassi e grassi piaceri, purulenta di vizi innominabili?”. Più avanti „Non c’è rimedio. Se chiedete a un berlinese quali sono i migliori teatri del mondo vi risponderà sorridendo che son quelli di Berlino. Domandategli in quale città fermentano più vizi e corruzioni, mormorerà con profonda, compiaciuta convinzione: «Tja, Sündenbabilon Berlin», Berlino, babilonia di peccati. Interrogatelo sulla *Weltstadt*, la metropoli dove più fervide e intense e audaci vivano le arti e le attività dello spirito: non si degnerà nemmeno di rispondervi, tanto la risposta è obbligata.” Antonello GERBI, *Germania e dintorni. (1929-1933)*, a cura di Sandro Gerbi, Milano e Napoli, Riccardo Ricciardi, 1993, rispettivamente p. 12 e p. 50.

Piazza e Monelli hanno, pur con le dovute distinzioni, applicato *clichés* e stereotipi simili; affrontano Berlino secondo un approccio sperimentato, ammantandosi di sana erudizione classica, coincidendo spesso anche nella scelta lessicale, per altro di stampo crociana: „Berlino è il loro scenario naturale. Questa formidabile città del fuoco, questo crepitante cuore d’acciaio dalle sistoli e dalle diastoli a scoppio, questo paradiso perduto del peccato proletario della moltiplicazione logaritmica [...]” Cfr. Giuseppe PIAZZA, *La Germania fra l’Europa e l’Antieuropa*, p. 189. Si legga al riguardo l’articolo di Pier Maria Rosso di San Secondo su «Il Mattino» del 22 settembre 1929: „Lo splendore eccezionale dell’estate sull’aperta campagna tedesca, ora

Nel centro, a Berlino, vero crogiuolo delle disarmonie tedesche, vive tuttavia anche la provincia, quella provincia però che nell'antica Roma indicava qualsiasi territorio fuori da essa, accezione che Monelli ripropone secondo quelle caratteristiche insite nel termine, con riferimento all'arretratezza economica, sociale e culturale, quasi che la fuga in avanti di Berlino avesse smarrito al suo interno le forme e i modelli del centro stesso, ovvero della sua periferia rispetto ad esso, capovolgendo la subalternità dell'individuo alla natura in subalternità alle sovrastrutture sociali.

Questo popolo della capitale che è così tedesco e pur diverso da quello dell'altra Germania; provinciale e già sazio, ingenuo e già deluso; il primo a soffrire dei tempi duri che aduggiano il paese ma il primo anche ad acconciarvisi; che non può più credere all'orpello imperiale, ma è rimasto scettico davanti ai farabolani della democrazia e della repubblica. E la vita gli è insegnata da infinite strade chiuse, e gli alberi sono sempre municipalizzati, e i prati tabù, e la natura se la deve immaginare come una poliziotta compiacente. E per l'ozio, il caffè che Lichtenstein descrive. Birra che arrotonda il ventre e impigrisce il pensiero. Lascivia senza grazia delle fanciulle. Franciosismo (senza che lo sappiano) del palcoscenico. Nostalgie di giudei malaticci ed artisti, figli della piccola borghesia ebraica berlinese che è così vera tedesca, così caratteristicamente locale, assai più genuina dei nobilucci slavi della Pomerania che le fanno contro l'antisemitismo.²⁸⁵

Il risentimento di Thea Reimann nella recensione sopra citata, sempre più acrimonioso, ma non ingiustificato, con lo scorrere delle righe, coglieva dunque nel segno in più punti, e le incertezze sul presunto „antimoralista” divengono effettivamente sempre più stringenti. Capovolgendo l'apertura delle prime pagine di *Io e i Tedeschi*, che avevano mostrato al lettore italiano una Germania che per certi versi si discostava dalla tradizione borghese, si conferma l'elencazione dei molti fraintendimenti monelliani della penultima pagina di *Ein Italiener betrachtet die Deutschen*²⁸⁶, ai quali la Reimann risponde

[...] di boschi ora verde di pascoli, disseminata di villaggi, solcata da acque fresche e ventilate come il mare, guardata dal finestrino dello scompartimento, dissipava in me ogni uggioso ricordo, rendendomi leggero come le foglie che vedevo sospiare sotto il soffio dei venti. E vidi che, ora in prossimità dei villaggi, in conche e laghetti, ora in correnti e fiumiciattoli, anche davanti, d'ogni abitato, uomini e donne, si bagnavano in primitiva letizia, mi pareva di scoprire un'altra forma di vita al tutto diversa di quella dell'umanità vestita e affaristica, lasciata un giorno prima a Berlino. Quasi quasi ero per ridurre, a una chiarezza di sintesi, tutta la complessa questione della società contemporanea alla tendenza di volersi liberare d'ogni vestito, senza possedere la forza necessario a compiere definitivamente l'atto di liberazione.”

²⁸⁵ Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 212.

²⁸⁶ „Von nun an überstürzen sich nur so die bodenlosen Verallgemeinerungen, die flüchtigen Urteile, die oberflächlichen, nicht selten Mißverständnissen entspringenden Auslegungen. Nun erklingt das Bekenntnis einer schönen Seele: ‚Seit fünf Jahren predige ich, nichts von den Deutschen zu nehmen, weder ihre Strümpfe noch ihre Maschinen, noch ihre Philosophie, noch ihre Kunst‘. Nun bekommt man zu hören, daß dem Protestanten seine Religion nicht wichtiger sei als ein Kegelklub. [...] Nun liest man, daß es pure Koketterie ist, wenn unsere Stationsvorstände die Züge pedantisch zur Minute auslaufen lassen, daß es unserer frivolen Amoralität entspringt, wenn wir in Dingen der Kunst den Zensor nicht dulden. Angesichts der Nacktkultur, mehr oder minder eine Geschmacksache, erstarrt der Weltmann Monelli zu einem jener zugeknöpften, engstirnigen Dunkelmänner, die in seiner Heimat, wie ich es oft mit ansehen mußte, vierjährigen Kindern im eigenen, unzugänglichen Garten nackt umherzulaufen verbieten ... Dem armen,

del resto con altrettanti stereotipi, pur concedendo allo scrittore emiliano le attenuanti del suo tono “pasquinale” che nell’ironia declamatoria ne smorzano gli accenti polemici. È indubbio tuttavia che gli intellettuali italiani registrassero una crisi che realmente scosse gli anni weimariani con esiti non previsti²⁸⁷, neppure da Monelli, osservatore acuto della deriva politica, ma che ancora nelle ultime pagine insisteva sulla teatralizzazione caricaturale delle dinamiche, pur cogliendone anche i tratti marcatamente radicali di alcune tematiche che sarebbe divenute poi l’ossatura del regime nazista. Nel corso della disquisizione intorno all’ordine di polizia, per altro non dissimile da altri resoconti di anteguerra, l’ironica distinzione tra “sbirro” e “*Schutzmann*”²⁸⁸ riecheggia anche le parole del “suo amico Klabund”, „Pace ed ordine ad ogni costo, anche a costo della verità”²⁸⁹. Certo Monelli non comprese, dall’alto della sua supposta cultura classico-romana, la delega che il tedesco medio firma in bianco all’autorità costituita, perché intravide in quella sorta di “abbandono civico” una rischiosa deresponsabilizzazione collettiva. A questo atteggiamento era, ed è, sottinteso anche un rapporto tra l’individuo e lo Stato che affonda le sue radici in una *forma mentis* sostanzialmente letta quasi sempre con disprezzo dal viaggiatore italiano e che è stata indagata a fondo e con più precisione da ricercatori illustri. La delega in bianco, tuttavia, sottintende anche un senso dello Stato estraneo a molta “cultura” mediterranea di cui si avvertono, anche nel nostro quotidiano

mit dreiundzwanzig Jahren verstorbenen Hans Kaltneker, dessen reinem Streben sich bei uns auch die bornierteste Kritik nicht verschloß, wird eine Fadesse wie ‚Gott möge ihm vergeben haben, aber es begann übel, dieses Jüngelchen‘ nachgesandt. Werthers Lotte bekommt ein Monument, gegen das die harmlosen Bosheiten Nicolais verblassen [...] Hatte der Autor anfangs sich mit sichtlicher Liebe in unserer neueren Literatur bewegt, bedauert, daß Arnolt Bronnen in der Inflationszeit die Theatertrillets zu seinen Stücken selber verkaufte (?), daß Ernst Toller hinter Schloß und Riegel sitzen mußte, so schreibt er jetzt wider besseres Wissen: ‚Deutschland, wo die ganze Literatur heute, es sei denn sie ist wilhelminisch oder patriotisch engagiert, erotisch ist‘[...]“ Cfr. Thea REIMANN, *op. cit.*, p. 635.

²⁸⁷ „Oh ma allora.... Allora niente, per la Sacra Maestà. Il presidente della repubblica von Hindenburg verserà sì qualche lacrima per gli antichi colori vituperati (ma vedete che gli sta rimettendo adagio adagio in onore), e Vi manderà qualche telegramma di omaggio; ma rimane lassù a tutelare onestamente e con incrollabile disciplina la forma repubblicana a cui egli ha dato il suo giuramento di soldato. E la terza repubblica, un po' militarista, un po' nazionalista, un po' aspirante alla rivincita, con qualche virtù in meno, e qualche ideologia internazionale e plutocratica sull'esempio irresistibile dell'America, sarà certo ben diversa da quella che agitò le insegne rosse nel Vostro palagio; ma assai meno feudale di quanto V'illudiate, signor Imperatore; e senza fede più nell'unzione del Signore, or che l'ha veduta sprecata così. E repubblicana rimarrà; e se proprio dovesse prendersi un Re, Voi sareste l'ultimo della terna, signore Guglielmo di Hohenzollern. Piuttosto Rupprecht di Baviera, nonostante il peccato originale d'essere così cattolico; piuttosto, e sorridiamo pure, l'estatico Hitler. Così è, Sacra Maestà; il Vostro nome e il Vostro prestigio son caduti dal cuore dei sudditi, come cadono a pezzi lungo la Siegesallee le cento statue che rappresentano i principi di casa Hohenzollern; orpello di marmo, bric-à-brac pretensioso e falso che non ha retto — e pare un simbolo — a trent'anni di cronaca.” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 278-279. Cfr. anche Amedeo MORANDOTTI, *Scritti*, con un ricordo biografico di Giulio Caprin, Milano, A. Mondadori, 1928, p. 78.

²⁸⁸ „Da noi la guardia la chiaman sbirro, e dà sempre un poco sui nervi. Qui si chiama *Schutzmann*, protettore, e il tedesco la considera col rispetto con cui il fantolin corre alla mamma. A questo rispetto dell'uniforme corrisponde in genere da parte dell'uniformato un dispetto. Dispetto e rispetto, chi cerchi la serena libertà di fare i propri comodi, com'usa da noi, è fritto. Ma adesso che si son messi dei professori a regolare la circolazione a Berlino, son sicuro che andremo spasso, fra un anno, come le collegiali fanno, a due per due, senza frutta chi sgarra, due dita levate in aria chi ha proprio bisogno di fermarsi.” Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 20-21.

²⁸⁹ Ivi, p. 220.

attuale, segni e frizioni evidenti, persino patologiche del sistema paese. Il fraintendimento tra uniformità cieca e supina, che qui Monelli rimproverava ai Tedeschi-Berlinesi, e senso del rispetto della legge, è un passaggio nodale della percezione dell'ordinamento legislativo tedesco sin dai tempi dell'Alfieri, riscontrabile con continuità in molti editoriali della cronaca odierna. Cionondimeno il filtro classico-latino fu una costante degli intellettuali italiani che fu spesso estesa, in una lettura comparativa, anche al paesaggio.

Ma questo eterno crepuscolo che vapora dalle acque e dagli alberi foschi ripulisce la campagna dalle labili novità dei tempi; torna il deserto sulle rive su cui accampò il Cherusco, e Tuseda accese il fuoco con le stesse arti delle due fanciulle fiere che hanno svoltato adesso la via. E la terra è la medesima che fu descritta a Tacito dai legionari reduci, *aut silvis horrida aut paludibus foeda*, orrida di selve o turpe di stagni.²⁹⁰

Che nei giudizi del Monelli, anche su letterati e movimenti culturali tedeschi, interferissero spesso motivi che prevaricavano le vicende commentate, nei toni come nei contenuti, mutuando le atmosfere dello sfondo politico e storico del contesto, con evidenti riferimenti agli interessi nazionali, con i quali non esitava ad indentificarsi, pare essere confermato, ad esempio, anche nelle pagine su Salisburgo, dove il capitano pluridecorato della 301^a compagnia del battaglione sciatori "Monte Marmolada", era stato prigioniero di guerra e da dove vanamente, per ben due volte, aveva tentato di fuggire.

E ve lo ricorda poi il nome d'una piazza d'una strada d'un ponte d'un museo; ed i cartelloni delle rappresentazioni estive; e la falange dei critici e dei letterati che hanno contrabbandato sotto il nome di Mozart, come vi dicevo, tutte le più assurde esperienze intellettuali ed artistiche; quei travimenti che i tedeschi definiscono benissimo con una parola presa dalla pratica ferroviaria: *Entgleisungen*, uscite dai binarii. Perché insomma a me pare che davvero qui si esca dai binarii; non tanto ne esce Reinhardt, padrone di cercare ogni via per rendere attiva la cassetta ed attirare qui piuttosto che là le attediate schiere dei forestieri; quanto, e colla velocità d'un direttissimo, coloro che sopra il successo (per curiosità o capriccio di moda) di quegli esperimenti costruiscono teorie sul teatro dell'avvenire e sul neo misticismo del popolo tedesco.²⁹¹

Memorialismo, narrativa documentarista e drammaturgia s'intrecciarono alla percezione di una dissacrazione che toccava pantagruelicamente aspetti viscerali dell'identità latino-europea del Monelli. Nel volgere di poche pagine si addensano motivi che attraversano la sacralità fideistica della tradizione cattolica italiana con eccessive commistioni distorsive, secondo il giornalista de «La Stampa». La liquidazione *tout court* del teatro tedesco moderno, da parte del Monelli, l'aspra censura dei Salzburger Festspiele di Reinhardt, avviene sotto il segno di un moralismo etico e culturale che intendeva ergersi a baluardo della fede italica nonché della Chiesa romana e reagire a quella che Monelli definì „una

²⁹⁰ Ivi, p. 238.

²⁹¹ Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 246-247.

profanazione". Le pagine che si approssimano alla chiusura del volume, acquistano così progressivamente sempre più i toni di una vera e propria polemica antitedesca²⁹² che non solo non risparmiò neppure il grande Max Reinhardt, ma nella quale si può leggere una sorta di regolamento dei conti, nel quale caddero esponenti austriaci come Alexander Moissi²⁹³, Hugo von Hofmannsthal²⁹⁴, Max Mell²⁹⁵ includendovi Karl Vollmoeller²⁹⁶, Carl Sternheim²⁹⁷ e Hermann Keyserling²⁹⁸.

²⁹² „Da cinque anni predico di non prendere nulla dai Tedeschi, né calze, né macchine, né filosofia, né arte, e son voce chiamante nel deserto a credere alle affermazioni di giornalisti tedeschi in Italia che parlano della incorreggibile tedescofilia, *unverbesserliche Deutschfreundlichkeit* degli Italiani." Ivi, p. 227.

²⁹³ Ne «La Stampa» del 28 maggio 1932, a pagina 3, si pubblicò un'intervista al celebre attore, intitolata *Moissi riafferma l'italianità dei suoi sentimenti*. Moissi era nato nella Trieste austro-ungarica di Däubler, da madre italiana e padre albanese.

²⁹⁴ „Per il tentativo di Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, prezioso verseggiatore viennese, già rimaneggiatore della moralità medioevale dell'uomo ricco con il suo *Jedermann*, ha scritto, per esempio, «Il grande teatro mondiale di Salisburgo», derivando dalla commedia di Calderon che reca lo stesso titolo la stessa metafora fondamentale. [...] Ma subito una cosa urta: le allegorie non sono ingenuamente svolte, né esposte nel semplice parlare di quelle favole antiche; ma paludate in una lingua o artificiosamente gonfia o letterariamente volgare, con declamazioni filosofiche, con introduzione di elementi secondari di gusto pedantesco." Ivi, 248-249.

²⁹⁵ „Allo stesso scopo, il signor Max Mel, in lingua e stile popolari, ha scritto «La commedia degli Apostoli»; la storia della conversione dei due ladroni che penetrano nel tugurio d'un alpigiano e della sua nipotina mentre questa sta leggendo i Vangeli e fantastica se non entreranno un giorno a chiedere ospitalità nella capannella gli apostoli, e lo stesso Gesù; ed ecco, i due ladroni che sono venuti per uccidere e per saccheggiare si acconciano a giuocar la commedia, si danno a credere per Giovanni e Paolo, e intraprendono a spiegare alla piccola, curiosa ed ingenua, i passi oscuri del Libro, finché ad un tratto come colpiti dalla grazia sconvolgono il piano di rapina preparato e fuggono, lasciando la piccina estatica e felice nella sua illusione." Ivi p. 249.

²⁹⁶ „Sempre per le esperienze di Reinhardt, il signor Vollmoeller ha scritto la pantomima «*Il miracolo*». Megilde, monaca in un convento che custodisce un'immagine miracolosa della Madonna, fugge una sera d'estate dalla chiesa con uno straniero, dopo d'avere sacrilegamente strappato dalle braccia della Vergine il bambino. Dopo la fuga, la Madonna scende dal piedestallo, si veste della tonaca che Megilde ha gettato, ed inizia in luogo della fuggita il servizio di sacrestana; e fa questo ufficio per un anno, mentre le monache non sanno consolarsi della scomparsa dell'immagine miracolosa. Dopo un anno d'avventure, Megilde torna, con il suo bimbo morto fra le braccia, smarrita, angosciata; allora la Madonna si spoglia della tonaca, si stringe al seno il morticino e risale con esso in braccio il piedestallo; le suore accorse ad un improvviso scampanio di tutte le campane del convento ritrovano con entusiasmo la statua meravigliosa che è tornata al suo posto e soccorrono Megilde che giace senza forze al suolo. E la pantomima si alterna e si chiude con l'Angelus, con le litanie, con una processione osannante, con la *Salve e Regina*; tutte cose che con migliore regia, con più mistica atmosfera è dato vedere, senza pagare biglietto d'ingresso, nelle solenni funzioni cattoliche; senza che il rapimento estatico e religioso sia guastato dalle odorose spalle di scollatissime spettatrici." Ivi, pp. 249-250.

²⁹⁷ „[...] e verrà da questi spettacoli la rinascita, come scrivono, del teatro tedesco, anzi europeo. Io non sono entusiasta del moderno teatro tedesco; ma a conti fatti preferisco vedere sui cartelloni l'annuncio delle commedie incestuose o omosessuali che son l'orgoglio della nuova letteratura teatrale germanica, da *Sorelle* d'un giovinetto morto a 23 anni (che Dio gliel' abbia perdonato, ma cominciava maluccio, il ragazzino) all'Oscar Wilde di Sternheim – profanazione per profanazione, preferisco ancora questa roba alle irrivenze evangeliche che han fatto così eccellente *reclame* alberghiera alla dolce riviera di Salisburgo." Ivi, p. 252.

²⁹⁸ „Ora (sia proclamato con sopportazione di coloro che hanno detto e scritto in contrario) non mi pare che Reinhardt sia riuscito a togliere il vanto alla Chiesa di queste spettacolose rappresentazioni, né per la dignità dello spettacolo né per la devozione delle folle; e non è certo vero che queste sacre rappresentazioni riesumate dalle italiane del trecento, dalle alemanne del cinquecento, dalle barocche spagnole siano dirette a creare nelle folle uno stato d'animo mistico e religioso; e meno ancora possono essere gabbellate come

Inutile presentarvi Max Reinhardt; divenuto ormai, al culmine della sua florida cinquantina, il più *blasé* (mi si lasci passare una volta tanto questa espressione gallica, che tradurrei volentieri con una parola assai più vivace del nostro linguaggio volgare, che è sulle labbra di tutti ma nessuno oserebbe pronunciare al cospetto di fini dame), il più scanzonato, dunque inscenatore teatrale d'Europa; che stanco oramai di dare la sua genialità artistica e la sua squisita intuizione tecnica ai truci scandinavi (Strindberg), ai fantastici angli e italiani (Shakespeare, Pirandello, Shaw), ai flebili russi (Tolstoj, Cecof) e alla indiscussa povertà del modernissimo teatro tedesco, ma ancora avido d'invenzioni e felice di vivere fra la sua corte di magnifiche mime e di sonori declamatori — una duchessa inglese abbella la radunata delle prime, il dalmata Moissi dei secondi — s'è buttato con spregiudicata irriverenza sul dramma religioso medioevale, frugando con sottile invidia nelle solennità della Chiesa e negli ingenui oratorii, contaminando il tutto con l'orpello del balletto e la lascivia della musica.²⁹⁹

L'opposizione a quel mondo sembra avere i crismi di una strenua resistenza contro una nuova barbarie che, all'italico Monelli, sembrava avanzasse da Nord, passando proprio per quella Salisburgo, „definita la sola città d'Oltralpe, all'incrocio delle vie del Nord e del Sud, del cattolicesimo e del protestantesimo, della latinità e del germanesimo” e che avrebbe dovuto essere „per destino la culla d'una rinascita barocco-germano-latino-mistica”. Tutto questo parve a Monelli un'attesa disattesa, un tradimento che poi in qualche modo avrebbe visto l'annessione nonostante la contrarietà del regime, salutata entusiasticamente anche da quel Max Mell che Monelli aveva sì duramente criticato. E idealmente, da lì a poco, Alvaro avrebbe confermato l'ansia verso il riposizionamento dei parametri che definivano il mondo dello spirito della “vecchia” Europa, in anni nei quali le potenzialità che la “crisi” germinava al suo interno avrebbero dovuto sperimentare una catarsi quanto mai problematica e lungi dall'essersi conclusa.

La civiltà dell'uomo moderno si misura a questi piccoli indici. Educazione, volontà, originalità, cultura, hanno ceduto il posto a un pallido ideale di educazione esteriore e uniforme da cui si riconosce che la vecchia Europa mette a tali cose l'impegno che nei suoi tempi migliori metteva nelle idee fondamentali della vita, alla sua morale e alla sua cultura. A nessuno passa per la mente quanto dei costumi dell'Europa sia di sapore barbarico anche negli usi che si ritengono squisiti. Ma nel mondo d'oggi queste cose contano assai più d'una vera civiltà dello spirito. Mentre alcuni concetti di vita progrediscono, le forme esteriori hanno un codice e sono le cose più intangibili che abbia il mondo. Gli elementi formali della nostra civiltà occidentale, latina, entrarono prima di ogni altro concetto nella mente dei popoli nordici, divennero in queste contrade tutta la civiltà, e sono i soli punti fissi nel processo di revisione del

indice d'un ritornante spirito evangelico sulla terra, o per lo meno in Germania. Lo sono tanto poco quanto le notomizzazioni poetiche di Rabindranath Tagore davanti alle studentesse berlinesi, e gli arzigogolamenti scientifici del conte Kayserling nella sua *Scuola della Saggiezza*. Come si può parlare di un Drang zum Irrationalen, d'un impulso verso l'irrazionale, che si manifesterebbe con pari veemenza nel cuore dell'alpigiano stiriano e del buròcrate berlinese, per il solo fatto che mille spettatori aristocraticissimi e locupletissimi alimentano ogni sera con banconote leggermente guadagnate la cassetta di questo teatro mistico — mentre contemporaneamente a Berlino ed a Vienna s'applaudono, con pari successo di cassetta, le più sguaiate parodie della leggenda biblica?” Ivi, p. 248.

²⁹⁹ Ivi, p. 247.

mondo moderno, in un tempo che sembra più acutamente in crisi di quello della Riforma.³⁰⁰

³⁰⁰ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, Roma, Edizioni PEM, 1968, pp. 53-54. Grande sarà la delusione di Alvaro quando nel 1933, in un articolo, *Un mondo fallito*, pubblicato in terza pagina sulle colonne de «La Stampa» del 21 marzo 1933, fu costretto, sia pure da una prospettiva “allineata”, ad ammettere il fallimento dell'intelligènzia tedesca weimariana. „Di queste cose semplicistiche era ghiotta l'atmosfera, e un modo come questo di giudicare i fatti umani può servire benissimo da modello di quella mentalità. Si concludeva così la civiltà iniziata dai filosofi del nuovo materialismo, di cui l'avvenire avrà da stupirsi come d'un periodo in cui l'Europa e il mondo furono in balia di forze non controllabili, di impresari di crudeltà morali raffinate, come se uno schiavo secolare si fosse rivoltato d'improvviso. Gl'intellettuali persero così una partita importante, una battaglia che non si ripresenterà mai più così piena nella storia, poiché la Germania, perduta la guerra, si era rivolta all'intelligenza come al solo diritto che le fosse concesso.”

È una brezza leggera
che l'aria un momento ebbe
e che passa senza avere
quasi avuto bisogno di
essere.
Chi amo non esiste.
Vivo indeciso e triste.
Chi volli essere già mi
dimentica.
Chi sono non mi conosce.
E in mezzo a questo l'aroma
portato dalla brezza, mi
affiora
un momento alla coscienza
come una confidenza.³⁰¹

IL CODICE BINARIO DI CORRADO ALVARO: *ORGOGGIO E INQUIETUDINE*

In una Berlino che non aveva dimenticato i sussulti nevrotici del primo decennio e anzi accoglieva i tremiti dei reduci, „sperimentatori” di stimolazioni nervose ben più angoscianti di quelle narrate dai personaggi di Albert Ehrenstein, di Carl Einstein, di Alfred Döblin e dello stesso Gottfried Benn³⁰², e dei quali un altro giovane, Alberto Spaini³⁰³, aveva riferito Oltralpe. Spaini fu coautore e curatore, insieme ad Alvaro, della traduzione italiana dell'*Opera da tre soldi* che Anton Giulio Bragaglia portò in *tournee* nel 1930 col titolo *La veglia dei lestofanti*. La critica ha voluto vedere in questi dei modelli, veicolati in Italia dalle pagine di «900», attraverso la mediazione francese di Nino Frank e Ivan Goll, avanguardista autentico che aveva fatto propria buona parte della sperimentazione berlinese, per l'*Uomo nel labirinto* di Corrado Alvaro, scritto però nel 1922. Lo stesso Nino Frank pubblicò nel 1924, in «Der Querschnitt», una violenta sferzata sullo stato dell'arte in Italia.³⁰⁴ Fu opera della rivista di Bontempelli, e dei collaboratori ad essa legati, la circolazione in Italia dei nomi di Robert Walser, Albert Ehrenstein, Carl Sternheim e Georg Kaiser, membro del comitato di redazione di «900». Dopo la *tournee* del Teatro d'Arte di Roma in Germania e la messinscena di Reinhardt³⁰⁵ dei *Sei personaggi in cerca d'autore*,

³⁰¹ Testo integrale – in portoghese, e nella traduzione italiana – di *È uma brisa leve* di Fernando Pessoa, composta nel 1922, tratta da *Poemas (1921-1930)*, a cura di Ivo Castro. „È uma brisa leve/ que o ar um momento teve/ e que passa sem ter/ quase que tido ser. / Quem amo não existe. / Vivo indeciso e triste. / Quem quis ser já me esquece. / Quem sou não me conhece. / E em meio disto o aroma/ que a brisa traz me assoma/ um momento à consciência/ como uma confiança.”

³⁰² Si pensi a *Tubutsch* di Albert Ehrenstein, a *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* di Carl Einstein, al ciclo di Rönne, “sosa”, di Gottfried Benn, o, di Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume*.

³⁰³ Cfr. Alberto SPAINI, *Autoritratto triestino*, a cura di Carla Galinetto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002; Carla GALINETTO, *Alberto Spaini germanista*, prefazione di Giorgio Cusatelli, Gorizia, Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione, 1995. Alberto Spaini, nel fatidico 1933, appronterà la traduzione de *Il Processo* di Franz Kafka; nel 1935 la censura vietò la pubblicazione di *America*, sarà poi edita nel 1945 alla fine della guerra.

³⁰⁴ Cfr. Nino FRANK, *Italien per Auto*, in «Der Querschnitt», A. IV, n. 5, novembre 1924, pp. 310-316.

³⁰⁵ Nel gennaio del 1923 giunge a Berlino Luciano Baldessari (1896-1982), architetto e pittore nato a Rovereto, milanese di adozione, con studi di prospettiva scenografica compiuti all'Accademia di Brera. A

anche da parte tedesca riprese slancio l'interesse per l'Italia. Dopo l'intensa opera di diffusione esercitata dai periodici per gli addetti ai lavori come «Der Sturm» di Herwarth Walden o «Die Aktion» di Franz Pfemfert, si occuparono di Pirandello, ma non solo di lui, riviste come la già menzionata «Der Querschnitt»³⁰⁶, «Die Weltbrille»³⁰⁷, «Das blaue Heft»³⁰⁸, «Die literarische Welt»³⁰⁹, e «Die Weltbühne»³¹⁰. «Das Theater», ad esempio, dedicò un bell'articolo a Rosso di San Secondo e alla rappresentazione della *Bella addormentata* a Düsseldorf³¹¹; riviste illustrate destinate ad un pubblico più ampio come «Scherl's Magazin»³¹², «Auto Magazin»³¹³, «Das Magazin»³¹⁴, dettero spazio alle vicende letterarie italiane, tra il gossip e l'informazione mondana. Nel numero di marzo del 1929,

Berlino Luciano Baldessari rimase fino al 1926, lavorando come scenografo per Max Reinhardt, Erwin Piscator, Adolf Edgar Licho. Realizzò le scene per *Kaddish*, *Modernità*, *Il processo*, *Amleto*, *Santa Giovanna*, *Giulietta e Romeo*, *Wallenstein*. Esposé nel 1923 alla galleria Casper, nel 1925 alla galleria Gurlitt. Tornato in Italia, i fratelli Reinhardt, Max ed Edmund, non si scordarono di lui e nel 1933 furono tra coloro che gli commissionarono il progetto per la Città Cinematografica di Milano (1933) mai realizzato. A Berlino, progettò nel 1957, per l'esposizione internazionale di architettura, un edificio nello Hansaviertel. Cfr. Raimondo COLLINO PANSA, *Berlino nei ricordi dello scenografo Baldessari*, in «La Notte», 12 dicembre 1969, p. 3; Anna Chiara CIMOLI, *Misi nel cappello due biglietti. Baldessari da Berlino a Milano*, in «Solchi – Rivista d'arte», I, n. 1, maggio 1997, pp. 7-10; della stessa autrice, *Luciano Baldessari scenografo a Berlino. La 'Santa Giovanna'*, in «Arte Incontro», n. 40, ottobre-dicembre 2002, p. 19 e p. 22. Cfr. anche *Luciano Baldessari architetto*, Milano, Galleria del Levante, 1978, a cura di Gianni CONTESSI. Cfr. inoltre <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0088FB/>.

³⁰⁶ Cfr. Pirandello in «Der Querschnitt», VIII (5), Mai 1928; Massimo BONTEMPELLI, *Poker-Novelle*, in «Der Querschnitt», A. IX, n. 6, fine giugno 1929, pp. 409-418.

³⁰⁷ Luigi PIRANDELLO, *Die Schneckenblüte*, in «Die Weltbrille», n. 7, novembre 1928, pp. 12-13; Luigi PIRANDELLO, *Marta Abba*, in «Die Weltbrille» n. 1, gennaio 1929, pp. 37-38; Corrado ALVARO, *Italienisch*, in «Die Weltbrille», traduzione di Mimi Zoff, n. 2, febbraio 1929, pp. 44-46; Luigi PIRANDELLO, *Der Mann mit der Blume im Mund*, in «Das blaue Heft», n. 4, 16 febbraio 1929, pp. 140-146.

³⁰⁸ Nel «Das Blaue Heft» vengono pubblicati: Lutz WELTMANN, „Zwischen tanzenden Kleidern“ im Staatstheater, in «Das Blaue Heft», A. X, n. 12, 15 giugno 1928, pp. 385-386; *Der Juli – Die italienische Ehre*, A. X, n. 1, August 1928; Lucio D'AMBRA, *Begegnung mit Zola*, A. X, n. 16, 15 agosto 1928; Thea REIMANN, *Ein Italiener betrachtet die Deutschen*, A. X, n. 20, 15 ottobre 1928, pp. 633-636; Massimo ALFA RICA, *Die Bilanz der faschistischen Regierung*, A. XI, n. 3, 2 Febbraio 1929, pp. 99-117.

³⁰⁹ Cfr. Cyril MALO, *Ein bedeutender Vertreter der jungen Dichtergeneration Italiens in Berlin. Gespräch mit Corrado Alvaro*, in «Die literarische Welt», 5, 4 1929; dello stesso autore, *Corrado Alvaro: Verborgene Antlitze*, in «Die literarische Welt» A. 6, n. 39, 1930.

³¹⁰ Cfr. Massimo BONTEMPELLI, *Notturmo*, A. XXIV, n. 34, 28 agosto 1928, vol. 2, p. 284. La “comunisteggiante” «Weltbühne», così la definì Antonello Gerbi, pubblicò, fino alla sua chiusura nel marzo del 1933, numerosi articoli sull'Italia. Citiamo brevemente gli articoli di Ernst BLOCH, *Die italienische Deutschfreundlichkeit*, A. XXI, n. 30, 21 luglio 1925, vol. 2, pp. 116-120; *Italien und die Porosität*, A. XXII, n. 26, 29 giugno 1926, vol. 1, pp. 995-999; di Leo LANIA, *Italien und der Faschismus*, A. XVIII, n. 45, 9 novembre 1922, vol. 2, pp. 491-495; i testi di Emil LUDWIG; di Cyril MALO, *Marinetti in Rom*, marzo '24; di Fritz SCHIFF, *Reise nach Italien*, agosto '22; Guido MIGLIOLI, *Moskau und Rom*, 26-14, 1 aprile 1930, p. 494; *Italien flüstert sich zu ...*, 26-47, 18 novembre 1930, p. 769; *Der Faschismus*, 28-44, 1 gennaio 1932, p. 664.

³¹¹ Cfr. «Das Theater», 8 (1927), pp. 139-140.

³¹² Cfr. Arnolt BRONNEN, *Zeitgeschichte im Spiegel. Von Theater, Rundfunk und Film*, in «Scherl's Magazin», 15, gennaio 1931, pp. 8-17, 97-98.

³¹³ Cfr. Gustl RUMMELSBURG, *Auf der Fahrt durch Italien*, in «Auto-Magazin», 21, ottobre 1929, pp. 1505-1514.

³¹⁴ Gisela GÜNTHER, *Empfindsame Reise durch Italien*, in «Das Magazin», 87, novembre 1931, pp. 6564-6569, con fotografie di Eli Zander.

la «Revue des Monats»³¹⁵, pubblicò un articolo monografico su *Luigi Pirandello* e un interessante articolo di Walter Süssmann sul clima italiano intorno al fascismo. Nel novembre del 1930, «Der Querschnitt» dedicò poco meno di un centinaio di pagine tutte all'Italia, con una vasta rassegna che, nel segno dei tempi, dette anch'essa ampio spazio al fascismo³¹⁶; l'attenzione intorno al fascismo aveva più d'un parallelo con l'interesse che aveva suscitato la prima esposizione futurista del 1912. Furono proprio i collaboratori di «900», in quegli anni, e anche dopo la chiusura della rivista, almeno fino all'anno limite del 1938, a presentare quanto accadeva in Italia come un profondo processo di rinnovamento che andava incontro a molte delle utopie vagheggiate dagli ismi weimariani, mentre gli articolisti della «Weltbühne» ne dettero un'interpretazione molto più critica.

La pratica (la politica) ha preceduto l'arte e il pensiero puro (il che è naturale) nello sforzo di aprire le porte del XX secolo. Oggi, prima che l'arte ritrovi il senso del mondo esterno e della magia, la politica ritrova il senso del potere e della contingenza, che ha perso lungo la strada democratizzante del XIX secolo. Attualmente ci sono due tombe della democrazia del XIX secolo in Europa. Una è a Roma, l'altra a Mosca. A Mosca la tomba è custodita da bestie misteriose che graffiano il terreno. A Roma da giovani falchi che, a forza di osservare il sole, possono finire per influenzarne il corso. Noi nuovi arrivati siamo assetati di universale e diffidiamo di tutti gli internazionali. Ecco perché, proprio nel momento in cui cerchiamo di essere europei, ci sentiamo disperatamente romani.³¹⁷

³¹⁵ *Luigi Pirandello* in «Revue des Monats», A. 3, n. 5, marzo 1929, p. 522; Walter SÜSSMANN, *Was mir in Italien auffiel*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 8-12.

³¹⁶ In sequenza vi si trovano articoli di: Giuseppe BOTTAI, *Der Faschismus in Selbstdarstellung. Die Grundsätze des Faschismus*, illustrazioni di Carl Hofer [uomo a cavallo con lancia], pp. 709-713; Margherita SARFATTI, *Individualismus und Faschismus*, traduzione di Rita Thurneiser, illustrazioni di Apolloni da *Il Travaso delle Idee*, Roma; Schäfer-Ast [caricatura: mangiatori di spaghetti], pp. 714-717; Sibilla ALERAMO, *Die Italienische Frau*, traduzione di Hans Feist, illustrazioni di George Grosz, pp. 718-721; Cornelio DI MARZIO, *Italienische Volksfeste*, traduzione di Thomas Lücke, pp. 725-729; Antonio ANIANTE, *Sommer in Malafede*, pp. 730-734, traduzione di Hans FEIST, ill. di Gabriele MUCCHI, *Wasserrad auf dem Wannsee*, 1919; Liesl BURGER, *Trattoria*; Massimo BONTEMPELLI, *Die Ankunft in Rom*, traduzione di Cyril MALO, ill. di Rudolf GROßMANN [paesaggio italiano], pp. 735-737; Mario PASSARGE, *Osteria (ad usum delphini)*, ill. di IONNI [interno osteria]; Maria GREVE [Ristorante], pp. 738-740; Achille CAMPANILE, *Der Brand des Palazzo Folena*, traduzione di Cyril MALO, pp. 741-742; Mario DA SILVA, *Italienische Literatur heute*, traduzione di Cyril MALO; ill. di SCHÄFER-AST, pp. 743-746; Fritz SCHILMANN, *Hochstaufensucht*, pp. 747-748; Bruno BARILLI, *Italienisch*, pp. 749-750; Pietro SOLARI, *Italienisches Mosaik*, p. 750; Mario DA SILVA, *Die Galerie in Mailand*, pp. 752-753; Mario DA SILVA, *Italienische Volkslieder*, pp. 756-757; senza autore, *Die Hochschule des Schimpfens*, ill. di Renée SINTENIS, pp. 758-762; Hermann von WEDDERKOP, *Auch das alte Italien ist neue zu entdecken*, pp. 763-765; H. v. K., *Von der Jettatura*, pp. 766-767; Bernhard VEITH, *Via Bagutta 4*, ill. M. VELLANI MARCHI, pp. 768-769; Pietro SOLARI, *Die italienische Küche als schöne Kunst*, pp. 770-772; *Auf dem Kochbuch der Artusi*, pp. 772-773; Hermann von WEDDERKOP, *Literatur über Italien*, pp. 774-776. Nel numero di novembre del 1930, si trovano, oltre a foto dell'Italia "pittorresca" anche ritratti di Sibilla ALERAMO, Margherita SARFATTI, la nave da guerra nel giardino di D'Annunzio e lo stemma di principe di Monte Nevoso; Quadri di: Ardengo SOFFICI, *La toilette del bambino*, 1923; Gino SEVERINI, *Maternità*, 1929; Carlo CARRÀ, *Donna che si asciuga*, 1927; Giorgio DE CHIRICO, *Le retour de l'enfant prodigue*, 1922.

³¹⁷ „La pratique (politique) a précédé l'art et la pensée pure (ce qui est bien naturel) dans l'effort d'ouvrir les portes du vingtième siècle. Aujourd'hui, avant que l'art ne reprenne le sens du monde extérieur et de la magie, la politique retrouve celui de la puissance et du contingent, qu'elle avait perdu le long de la rue

Furono esternazioni come queste di Bontempelli, di esponenti riconosciuti e apprezzati dell'avanguardia italiana, che ripresenta connotazioni direttamente riconducibili ad una matrice chiaramente futurista. Si tratta di elementi di „più lontana e indeterminata origine avanguardistica e con altri ancora che, nell'ambito dell'esperienza culturale fascista, cercano di presentare il regime come la più alta espressione del contributo italiano al rinnovamento della civiltà mondiale contemporanea”³¹⁸. Massimo Bontempelli, amico di Luigi Pirandello, compagno di Paola Masino, e per questo invidiato dal Maestro, osannato da Nino Frank nell'articolo sopraccitato come uno dei autori italiani degni di essere definiti innovatori, vi aggiunge di proprio un *élan vital* e una carica di non mistificato entusiasmo creativo, che riscatteranno, almeno in parte, i limiti non trascurabili del suo tentativo di progettazione culturale. Dagli intellettuali della generazione di Alvaro, Bontempelli, dello stesso Monelli e Piazza, ovvero la generazione che aveva combattuto in guerra e che, al pari di tanti intellettuali tedeschi, insistevano su un percorso di cambiamento, era ipotizzabile tuttavia un approccio più interattivo, meno categorizzante, ad uno dei tratti più frequentemente sottolineati nei materiali dei “viaggiatori” italiani: l'“americanismo”³¹⁹ berlinese. L'“incontro” mancato si può certamente imputare alla lontananza di quella generazione in particolare, dall' „esperienza di un'autocorrezione e di un auto-superamento”, sorprendente tuttavia almeno nel caso di Alvaro³²⁰, qualora se ne proietti l'opera nelle vicende del secondo dopoguerra, così come la si trova nella corrispondenza tra Benedetto Croce e Thomas Mann agli inizi del terzo Decennio, soprattutto in relazione alla lettura degli accadimenti dell'ultima Berlino weimariana. La difficoltà di dissociare quello che Asor Rosa definì gli „elementi di precisa origine futurista [...] di più lontana e indeterminata origine avanguardistica” dall' „ambito dell'esperienza

démocratisante du dix-neuvième siècle. A l'heure actuelle il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. A Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. A Rome par des jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours. Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains ...” Cfr. Massimo BONTEMPELLI, *Justification*, che apre il primo numero di «900», autunno 1926. La rivista pubblicò il suo ultimo fascicolo nel giugno 1929. «900», redatta per qualche tempo in francese, era curata da un comitato composto, oltre che da Massimo Bontempelli, da Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Georg Kaiser, Pierre Mac Orlan, e fra i collaboratori, oltre agli italiani Bruno Barilli, Corrado Alvaro, Emilio Cecchi, Nino Frank, Gian Gaspare Napolitano, Alberto Spaini, ecc., contava autori stranieri come ad esempio Ilja Ehrenburg, Philippe Soupault, David Herbert Lawrence, Virginia Woolf, ospitando anche disegni di Picasso.

³¹⁸ Cfr. Alberto ASOR ROSA, *Massimo Bontempelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. 12.

³¹⁹ Si veda anche l'interessante volume di Michela NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

³²⁰ Sulle vicende di Alvaro a Berlino si veda: Corrado ALVARO, *Zeit der Lüge*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1970, introduzione di Alfred Antkowiak, pp. 5-22; Gaspare GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, in «Belfagor», XLV, 3, 31.5.1990, pp. 249-266; Antonio PALERMO, *Alvaro dentro e fuori le mura*, in «Critica letteraria», 117 (2002), pp. 779-794; il contributo di Monica LUMACHI, *Corrado Alvaro e la cultura tedesca*, in *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, a cura di Francesca TUSCANO, Assisi, Cittadella Editrice, 2004, pp. 101-144; Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, op. cit.; Antonio PALERMO, *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2008.

culturale fascista”, costituì un’*impasse* insuperabile. La base di quell’asse interpretativo e percettivo, fu una delle cause *princeps* dell’impossibilità culturale che deformò un reale accoglimento del fermento berlinese di quegli anni e ne rese oltremodo impervio il sentiero che avrebbe potuto contribuire allo svecchiamento del dibattito culturale in Italia. Il fatto poi che, ad esempio, le opere di Alvaro trovassero spazio nella Germania nazista, quando buona parte degli artefici di quell’intensa elaborazione di pensiero avevano già dovuto riparare all’estero o erano stati rinchiusi in campi di concentramento, contribuisce ad una sempre nuova germinazione dell’ambiguità nella quale ci si imbatte nel descrivere l’interazione italo-tedesca negli anni weimariani³²¹. Contribuì a ciò certamente anche l’articolo di Pietro Solari sul «Berliner Tageblatt», nel tardo novembre del 1933³²², fornendo una chiave di lettura ammiccante al regime che aveva già saldamente preso possesso della Berlino ex weimariana. L’articolo di Solari, che Gaspare Giudice definì „una *captatio* disinvolta e un’utilizzazione semplificante e impropria dei fatti”³²³, accostò alcune tematiche centrali di *Gente in Aspromonte* a *slogan* ricorrenti della propaganda nazista. Ma mentre Giudice sottolinea le conflittualità di Alvaro, „una strana coerenza a se stesso in una mescolanza confusa e inestricabile di conservatorismo, di amore della libertà, di autoritrattismo rimosso, di scetticismo e di sincerità tentata”³²⁴, Alfred Antkowiak lo presenta, negli esiti del suo viaggio a Mosca del 1934, come una sorta di Götz von Berlichingen degli anni Trenta: „Nondimeno lo tentava l’idea ribelle di creare un vendicatore in uno stato repressivo che diffonde dubbio, sospetto e ridicolezza”³²⁵, contrapponendolo al „portavoce di quella terza Italia, che pochi anni dopo la prima guerra mondiale sarebbe diventata atroce realtà con il fascismo”³²⁶, ovvero D’Annunzio. Senonché proprio a quell’anno risale *Terra nuova. Prima cronaca dell’Agro pontino*³²⁷ contenente una sorta di apologia di Mussolini. In questo contesto non ci interessa approfondire l’ossessione di Alvaro per Mussolini, indagata a fondo dalla critica sia pure con esiti diversi, quanto sottolineare come nel periodo berlinese conviva, rispetto alla madrepatria e dunque anche alla ricezione della città tedesca, un sostrato complesso, che agisce sulla percezione della realtà berlinese in modo tutt’altro che lineare. Pochi anni dopo il suo soggiorno berlinese, Alvaro avrebbe scritto di una „doppia coscienza italiana”

³²¹ Corrado ALVARO, *Der Gatte*, traduzione di Elisabeth Mayer-Wolff, in «Europäische Revu» 10 (1934), pp. 660-670; Corrado ALVARO, *Die Traubentreterin*, traduzione di Elisabeth Mayer-Wolff, in «Europäische Revue» 13 (1937), pp. 649-653; Corrado ALVARO, *Das Bildnis der Melusina*, traduzione di Hans Leifhelm, in «Das innere Reich», 6 (1939-1940), pp. 131-136, pp. 318-321; Corrado ALVARO, *Hermaphrodit*, in *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*, a cura di Ruggero VASARI, Leipzig, Möhring, 1934.

³²² Citato da Gaspare GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, in «Belfagor», XLV, 3, 31.5.1990, p. 249.

³²³ Cfr. Gaspare GIUDICE, *op. cit.*, p. 250.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Alfred ANTKOWIAK, introduzione a Corrado ALVARO, *Zeit der Lüge*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1970, p. 13.

³²⁶ *Ivi*, p. 9.

³²⁷ Corrado ALVARO, *Terra nuova. Prima cronaca dell’agro pontino*, Roma, Istituto Naz. Fascista di Cultura, Ed. Di Novissima, 1935, p. 66.

che era espressione del „dubbio di non essere adeguati [...] a una realtà che andava trionfalmente per proprio conto, infischiandosi della morale”, ma questo Alvaro lo scrisse nel 1945, a giochi fatti e col senno di poi. È evidente che egli a Berlino si muovesse su una matrice doppia, non nel senso di doppiezza, ma di una lettura schizofrenica generata dall’incapacità di risolvere quella sfasatura che gli inizi programmatici della generazione dei ventenni, antecedenti alla dichiarazione di San Sepolcro, avevano innescato con l’obiettivo di dare vita ad un’azione sinergica capace di fare coesistere il dinamismo degli spasimi futuristici col recupero e la rivitalizzazione di un passato inattuale, lo stesso che Alvaro rivela in sé quanto nella realtà della grande metropoli mitteleuropea. Non interessa, qui dare un giudizio su Corrado Alvaro politico ³²⁸, quanto tentare un’interpretazione delle sue chiavi di lettura della città e della realtà tedesca *tout court* che certo non può essere liquidata come coincidenza episodica, anche in considerazione della presenza editoriale di Alvaro in Germania fino alla fine della guerra. Nonché sugli esiti susseguenti il soggiorno a Berlino, che si possono riassumere come una sorta di tregua ossequiosa nei confronti del regime che, al rientro, gli concesse, anche per mano dello stesso Mussolini, spazi e riconoscimenti.³²⁹ Col duce Alvaro ebbe un rapporto che può essere accostato, per molti versi, a quello di Pirandello³³⁰, una commistione di paura, odio e ammirazione, disprezzo, attrazione fatale, così come col fascismo³³¹. Negli anni successivi al suo soggiorno berlinese Alvaro non si esimé dal prestarsi ad interpretare sulla

³²⁸ Cfr. Enzo MISEFARI, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, prefazione di Paolo Alatri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1981; Carmelina SICARI, *Alvaro politico* in «Gazzetta del Sud. Quotidiano della Calabria», A. 31, n. 104, 29 aprile 1982, p. 3; Antonio PALERMO, *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2008, in particolare il capitolo quarto, *Morale e politica*, pp. 41-56 e il capitolo nono, *Alvaro e il moralismo*, pp. 165-178.

³²⁹ Gaspare Giudici, nel testo citato, affronta l’ambiguo rapporto di Alvaro con il regime fascista e con la personalità del duce: l’iter travagliato di Alvaro con il «Mondo» di Giovanni Amendola, la firma del manifesto antifascista del Croce, ma anche la vicinanza a uomini saldi nei gangli del regime come Bontempelli, Ojetti e Malaparte, sfumandone tuttavia responsabilità dirette rispetto ad “altri simulatori e dissimulatore più provveduti, da uomini di più densa e complicata dipendenza, fedeli cortigiani che mettevano in scena una propria indipendenza e perfino, in qualche occasione, approfittando dello spazio che era loro concesso per usarla in qualche modo, uomini cioè come Malaparte, Ciano e Bottai.” Ricorda, anch’egli l’assegnazione ad Alvaro del “Premio Edoardo Agnelli” de “La Stampa”, citando lo stesso scrittore calabrese. „Nel capitolo che riguardava gli uomini di cultura sotto il regime a ogni nome era aggiunto, di mano dal duce, i benefici che ne avevano avuto. Al mio nome era scritto: 'Ha avuto il premio della 'Stampa'.” Cfr. Gaspare GIUDICI, *op. cit.*, pp. 253-254. Sul rapporto di Alvaro con il fascismo e la politica si vedano: Gaetano CINGARI, Mario LA CAVA, Walter PEDULLÀ, Saverio STRATI, *La politica di Alvaro*, Cosenza, Lerici, 1977; Enzo MISEFARI, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, prefazione di Paolo Alatri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1981 *op. cit.*; Antonio PALERMO, Emma GIAMMATTEI, *La solitudine del moralista, Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986.

³³⁰ Giudice ripercorre, nel testo sopra citato, in modo molto efficace la vicinanza, quantunque tormentata, “ossessiva” di Alvaro e Mussolini negli anni della scelta mancata, del passaggio da „un esplicito antifascismo [...] ad un pubblico assoggettamento al fascismo”. „Pirandello che lo ha veduto e al quale egli ha chiesto di me, mi ha detto di andarlo a trovare, chiedere un’udienza. Gli ho risposto che ho paura. Intanto, ho i sintomi di un male che mi preoccupa; mi vien fatto di pensare, mentre sono a teatro e ascolto una qualsiasi frase sul palcoscenico, di gridare nel silenzio generale un’offesa o un’ingiuria nei riguardi di lui, proprio di lui personalmente.” Corrado Alvaro, *Quasi una vita, op. cit.*, p. 107.

³³¹ Non era stato forse lui, tra i „pochi redattori del giornale” che aveva proposto nei giorni del suo antifascismo più concretamente documentabile, „un colpo di mano” per schierare il «Mondo» dalla parte dei fascisti?

scena tedesca l'esponente di quella „nuova generazione” con la quale sarebbe cominciata, secondo Solari nell'articolo sopra citato, „un nuovo periodo, il periodo fascista della letteratura italiana”.³³² In *Orgoglio e inquietudine*, Alvaro raccontò al pubblico de «L'Italia Letteraria», per la via percorsa da Goethe – ancora Goethe – un'ascesa in un paese che combinava, in un'alchimia letteralmente diabolica, i paesaggi arcadici del mito alle visioni infernali dell'espressionismo nero. Un paese dove passato e futuro convivevano in una sorta di paranoia schizofrenica degna del miglior Freud.

Ma si offriva l'occasione di vedere una di quelle parti d'Europa che dicono travagliata dai mille demoni della modernità, uscita da esperienze tutte diverse dalle nostre, per natura addirittura agli antipodi, aperta a tutto quello che nel mondo si è agitato negli ultimi dieci anni, nazionalismo, comunismo, industrialismo, e a quella forma di vita americana che stranamente riassume tutte le tendenze del mondo moderno. La Germania, col suo nuovo mito internazionalista ed europeista. La quale Europa è sospettosissima, ombrosa, pedante e piena di feticismi. Quel certo spirito universalistico che è poi il fatto di considerarsi nella più assoluta verità, la ribellione contro ogni sorta di dubbi che questa verità sia ultima, la fa dare in escandescenze. [...] Mi distrasse un austriaco, un mercante, credo, che m'indicò in alto, sulla costa dei monti del Tirolo, mentre noi sprofondavamo nella vallata, la strada che percorse Goethe, che percorsero tutti i tedeschi fino al secolo scorso, per discendere in Italia. Questo austriaco era di Innsbruck, e come tutti gli austriaci della provincia mi disse di non piacerli Berlino. A diciotto ore di distanza me ne descriveva la vita e gli aspetti favolosamente: Inferno.

Quando lo spirito è abituato a una certa gerarchia negli aspetti naturali, nell'architettura, difficilmente si adatta a non trovarne. Il paesaggio che io mi trovavo sotto gli occhi (e domando scusa di parlarne trattandosi di cose a poche ore da noi) aveva subito una trasformazione che era proprio un salto della natura. All'albero isolato fra mille alberi soli, alla montagna caratteristica e solitaria fra cento montagne, succedeva un popolo di montagne o d'alberi. Gli abeti risalivano e discendevano le pendici a mandrie, a folle, a eserciti. Era sì il bosco delle favole, lo era al centro di tutto le fiabe medievali ma questa natura mi schiacciava e mi pareva di essere in un luogo dove un creatore avesse accumulato, senza ben sceverarli e disporli, gl'infiniti elementi della creazione, o, diciamo, come un enorme e ricchissimo magazzino di oggetti messi alla rinfusa. Da allora questo sentimento non mi abbandonò mai, in tutto il paese, nella città stessa, e il tema annunziatomi al mutamento dei luoghi e della natura, si svolse sempre poi sempre davanti a me nella vita comune, senza una sola variazione. C'era un non so che di silvano e di pastorale solo a entrare nei ristoranti, delle stazioni, quel suono delle mattinate di caccia o le voci, e i richiami dei boschi, che neppure nella città mi abbandonò. Questa inesplicabile presenza della natura fluida e sonora come una corrente che avvolga tutto è stranamente presente nelle città del nord, mentre da noi dove comincia la pietra comincia l'artificio o l'arte, la creazione umana; insomma che da' la sua impronta perfino all'albero.³³³

³³² Cfr. Pietro SOLARI, «Berliner Tageblatt», 22 novembre 1933, citato da Gaspare GIUDICE, *op.cit.*

³³³ Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Orgoglio e inquietudine*, in «L'Italia Letteraria» - Anno I, n. 15, 14 luglio 1929.

Suggestioni arcane, silenzio perduto, tumulto dell'anima, stereotipi dell'immaginario collettivo, lo accolgono come un codice complesso su una scena a sua volta tutt'altro che unitaria, in un *Paesaggio ameno* che sa di surreale, al cui interno è immersa una città-isola, „chiocciola”³³⁴, circondata dal suo opposto. Eliso angosciante al pari dell'inferno metropolitano, a metà tra il passato e il presente, tra i lasciti degli antichi Germani e le immagini duplicanti se stesse della New York europea.

Comincia la vicenda vertiginosa dei treni, tanto più inquieta perché vanno su una terra sconosciuta, che s'indovina come una grande pianura rotta soltanto dalle grandi gabbie di ferro delle stazioni coi loro orologi enormi senza numeri che è una specie di mistica degli orologi. [...] In una terra abitata da genti intente a scavare l'oro delle mitologie nelle grotte sotterranee. Gli stessi caratteri del viso di chi s'incontra prima sono quelli di chi lavora la notte o in una penombra interminabile. [...] Confesso che il Germanesimo fu per me sempre una favola o una pagina di storia; da lungi mi faceva un'impressione solenne la storia di questo popolo che, come i suoi eroi mitologici, conobbe i filtri, i mostri che buttavano fiamme, le incantazioni, i sonni secolari, i risvegli radiosi, e nel giorno della pienezza, il colpo mortale vibrato all'eroe giunto alla fine delle sue fatiche. E il mondo tedesco è ancor oggi un mondo di mitologia, uno dei capitoli delle avventure di Sigfrido. È un popolo intero adibito a un lavoro regolare, meccanico, continuo; tutto è lavoro e fatica, viaggiare come andare a teatro, leggere come divertirsi. In una città interminabile e uguale, in cui le strade simulano l'una l'aspetto dell'altra, come è Berlino, tutti i giorni si rinnova questo assalto al lavoro, alla fatica, come fatto essenziale e quasi metafisico. Essi pronunziano la parola lavorare come tirerebbero fuori un comando. Dovunque si lavora; ma il lavoro a Berlino è un'operazione del diavolo, una funzione enorme che risuona in ogni angolo della città.³³⁵

Alvaro, che sembra citare letteralmente Kurt Tucholsky³³⁶, richiama la dimensione delle formalità quotidiane cittadine contrapponendole alla realtà dell'individuo rinascimentale, e dunque italiano, che si erge a dimensione quasi mitica di fronte all'essere appiattito, massificato, „svuotato”, quantunque circondato, ma escluso, da una natura matrigna, che sfugge persino alla percezione assoluta di quell'attimo agognato ed inseguito invano nel caos della città. Uno scetticismo profondo nel *flâneur* Alvaro che sembra essere fatto apposta per richiamare, di converso, le memorie di un Wilhelm Hörstel³³⁷ o, ancor meglio, dell'illustre Alfred Kerr³³⁸. Per Alvaro non era proprio possibile ricomporre lo scarto da quel mondo di armonia classica, il binomio, che goethianamente non poteva essere

³³⁴ „Roma ha forma di nave, Parigi di cuore. E Berlino? Berlino ha forma di chiocciola, o di stomaco.” Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita, op. cit.*, p. 25.

³³⁵ Ivi.

³³⁶ Ignaz Wrobel, uno dei tanti pseudonimi di Kurt Tucholsky, scrisse due elzeviri, con titolo omonimo, *Berlin! Berlin!*, a distanza di quasi dieci anni. Il primo pubblicato sul «Berliner Tageblatt» del 21 luglio 1919, N. 332, il secondo su «Die Weltbühne», 29 marzo 1927, Nr. 13, p. 499. Nell'articolo del 1919, si leggono dei passi quasi identici al testo di Alvaro, con toni simili agli stereotipi compiaciutamente ripetuti dagli Italiani nel corso del Ventennio. Il secondo ne rigetta, invece, le più virulente derive reazionarie proprie degli scritti italiani della seconda metà degli anni Venti e dei primi anni del terzo decennio.

³³⁷ Wilhelm HÖRSTEL, *Genua und die beiden Rivieren*, Bielefeld [u. a.], Velhagen & Klasing, 1914, p. 103.

³³⁸ Alfred KERR, *Zwischen Paris und Rom. Reiseimpressionen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000, pp. 38-39.

altrimenti, di uomo e natura. L'abisso che si apre all'intellettuale italiano non inghiottiva le utopie di una generazione, che le aveva in parte smarrite nelle trincee e che non ne vedeva tracce nella città tentacolare e alienante. Si recuperano così i comportamenti, le abitudini, gli atti che riacquistano valenza in un contesto esterno, fuori da quel paese a sud delle Alpi.

A chi ha conosciuto il settentrione, anche se lo ha fuggito, si affacceranno assai spesso alla memoria alcuni aspetti di esso, e, più che il paesaggio, l'atmosfera generale e le creature che abitano quelle regioni. Esse formano per l'appunto il carattere di esse e il panorama, ci stanno davanti alla memoria come paesaggi, e le città e la natura non sono che il loro sfondo. Esiste la nostalgia verso il nord, come esiste quella verso il sud; e mentre la seconda non è altro che il sentimento di liberarsi della presenza degli uomini e di entrare in un'atmosfera eterna, la prima è il richiamo verso aspetti di vita e parvenze di pensieri, mondi civili dove la natura è rimasta barbara e indomita, e il desiderio di vivere e di sperimentare che è il carattere di quegli abitanti. Da noi è come se avessimo veduto abbastanza e troppo, e ognuno di noi si contenta di alcuni pur minimi aspetti della vita, segreti che conosciamo soltanto noi, come il fatto di destarsi una mattina contenti del sole; la vita vi conserva un sapore antico e noi godiamo di secoli di gioia di cui un pallido raggio piove su noi. Lassù è invece la nessuna intimità e segreto che ci seduce: l'uomo ha bisogno di autentiche conquiste materiali per sentirsi vivo: è solo e incomunicabile; la ricchezza vi acquista un color selvaggio, quello stesso dell'oro appena estratto dalle miniere; l'ordine non è che un succedaneo dell'istinto una guida alla creatura quasi fosse sprovvista d'intuizione. Se ripenso a quello che ho veduto, m'interessano più di ogni altra cosa creature e incontri, spettacoli di folla, e infine, devo dirlo, la infinita malinconia che è un mal del paese, irrimediabile, prepotente, che nasce da tutte le cose. E la nascita faticosa degli istinti e degli impulsi, e il concime delle filosofie con cui ognuno li controlla e li aiuta, e figure, e passioni e personaggi a una sola dimensione.³³⁹

Le rappresentazioni vengono ricondotte a precisi moventi sociali connessi ai luoghi, alla combinazione di spazio e riferimenti, a tutto quanto nella città, e oltre la città, è memoria e presente.

Il *flâneur* creò infatti Parigi. Il fatto che non fosse Roma è stupefacente. Ma a Roma, i sogni non percorrono forse strade già desuete? E non è la città, già satura di templi, di piazze recintate, di sacrari nazionali di ogni ciottolo, ogni insegna, ogni gradino ed ogni portone, così tanto da non potere liberamente entrare nel sogno del passante?³⁴⁰

Nessuna libertà esiste quando non esiste una libertà interiore dell'individuo. Uno dei caratteri della civiltà d'oggi consiste proprio nella mancanza di libertà di giudizio. I criteri per cui i cittadini di un paese giudicano più o meno progressisti quelli di altri paesi, sono d'una puerilità da non potersi quasi riferire.³⁴¹

³³⁹ Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Orgoglio e inquietudine*, in «L'Italia Letteraria» - Anno I, n. 15, 14 luglio 1929.

³⁴⁰ Cfr. Walter BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, Berlin, Das Arsenal, 1984, p. 277.

³⁴¹ Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Roma, Edizioni PEM, 1968, p. 53.

L'Italia, che dal Rinascimento in poi non era più stata moderna, e quindi emblema prediletto del Sud, nella seconda metà dell'Ottocento non poté più essere considerata irrazionale, giacché rappresentava la parte dominata dalla modernità mitteleuropea. Altrettanto non si poteva indulgere verso attitudini pre-moderne e neppure post-moderne, contrassegnate dal nichilismo quale conseguenza di una civiltà che vive nell'abbondanza, in contrasto con una situazione di sottosviluppo dell'area mediterranea. Nel primo articolo berlinese di Alvaro su «L'Italia Letteraria», un'intervista a Pirandello, pubblicata il 14 aprile del 1929 e nella quale il Maestro interviene sul clima culturale in Germania, compare infatti la categoria con la quale anche Alvaro leggerà la cultura e la società tedesca, ovvero quell'americanismo a cui Berlino, secondo Pirandello, „non offre resistenze”³⁴². I giudizi di Pirandello tendono spesso ad essere interpretati in senso assoluto, estrapolati dal contesto conferendogli una valenza oltre il momento nel quale furono espressi. Altre volte il Maestro aveva dato una lettura diversa del fervore americano e anche nell'articolo di Alvaro non assume un segno esclusivamente negativo, ma sembra piuttosto una conseguenza, se non una necessità, degli eventi postbellici. D'altronde se Pirandello si trovava a Berlino non era certo per la “Germania di ieri”, nella quale pur ritrovava riferimenti saldi di quell'asse formativo, partendo dal quale aveva sviluppato gli intrecci delle sue novelle e, ancor più, del suo teatro. Era la Germania censurata da Borgese, non quella rimpianta, che ne aveva permesso il successo e l'affermazione; proprio quella Berlino, nella quale anche Alvaro non poté non constatare i caratteri di una modernità alla continua ricerca di sé stessa, dalla „perpetua creazione dell'oggi”.

La volontà di sperimentare tutto è nei tedeschi insuperabile, la loro sete di conoscenza è mirabile, e questa perpetua creazione dell'oggi, se per molti versi riduce l'arte a un momento di moda, le permette anche alcune splendide fioriture, e agli artisti una stagione almeno della loro vita di piena efficienza. Prova ne è il fatto che la loro letteratura si arricchisce ogni giorno e sta passando le frontiere. Si sa, la vita passa e muta, le sue prospettive cambiano, la vita è implacabile e crudele. E' un bagno che fa molto bene a noi latini che della vita abbiamo un concetto ben più clemente e umano. Paese meno ricco del loro, da noi la vita è molto meno drammatica.³⁴³

Salvo poi sfumare di nuovo il tutto in una dimensione che si riconduce alla polarizzazione tra arte, in senso lato, e nazionalità, rimarcando le radici di un'individualità specifica, secondo Alvaro, propria dell'area mediterranea alla quale contrappone il senso fobico del modernismo massificante insito nello sviluppo culturale e politico di Berlino, provocando uno slittamento dell'osservatore Alvaro dal terreno della storia a quello del mito,

³⁴² Cfr. Corrado ALVARO, *Pirandello parla della Germania, del cinema sonoro e di altre cose*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 15, 14 aprile 1929.

³⁴³ Cfr. *Arrivi e partenze. La Germania letteraria oggi. Intervista con Corrado Alvaro*, in «La Fiera Letteraria», Anno V, n. 22, 2 giugno 1929.

caratteristica curiosamente propria soprattutto dei viaggiatori romantici tedeschi in Italia³⁴⁴.

L'uomo è ficcato in una solitudine insuperabile, anche se le forme di vita sociale vi sono perfezionatissime. Osservavamo un giorno in una folla in partenza, anonima folla, come ognuno di quegli individui, niente altro che un numero, ognuno di quelli aveva degli affetti, dei doveri, dei diritti, era il centro di un suo universo, aveva degli affari vitali e più importanti di quelli di chiunque altro. Così per ognuno, per noi, per tutti. E queste considerazioni ci stupivano della nostra sorte, e noi stessi ci sentivamo così indispensabili e così futili. – In che modo ci capiscono i tedeschi? – Come io stento a definirli, essi non sanno definirci, e il meglio che possano dire loro di noi, è l'eterno sospiro verso il sentimento della vita italiana della quale non mi ha abbandonato che raramente la nostalgia. Da lontano le cose si vedono meglio, pare, e io ho avuto l'impressione che qualche cosa di nuovo sta nascendo nel nostro mondo, e che forse saremo abbastanza fortunati da conciliare modernità e passato in un'espressione caratteristica di vita e d'arte.³⁴⁵

Se si considera il concetto di “americanismo” come l'astrazione di un disagio che focalizzava su sé stesso anelito e frustrazione propri di molti italiani, l'approccio di Alvaro alla cultura tedesca, in relazione ad alcuni fenomeni sociali e culturali della Germania dell'epoca, assume una complessità conflittuale che era già tutta leggibile negli articoli apparsi su «L'Italia letteraria» e che riflesse una discussione condotta dall'intelligenza tedesca nell'immediato dopoguerra. L'antiamericanismo esprimeva da un lato, un mero fatto di opportunismo e di conformismo, in linea con la politica estera del fascismo, dall'altro, come si potrà leggere dalle stesse parole di Alvaro, esprimeva il disagio della cultura della crisi europea. L'uggia contro il modernismo, i relativi giudizi negativi, assumono un senso più profondo che oltrepassa le contingenze del particolare momento storico, perché il nuovo mondo che giungeva da oltreoceano, vi appare non solo come un paese reale, accusato di materialismo, superficialità, cattivo gusto e quant'altro, ma anche, e soprattutto, come uno specchio rovesciato del futuro, ossessionati dall'idea che questo presto si sarebbe impossessato del vecchio mondo, a meno che non si riuscisse a ritrovare in sé le forze sempre vive della tradizione. Sarebbe tuttavia riduttivo costruire

³⁴⁴ Camillo PELLIZZI, in un articolo in prima pagina dal titolo *Non ammirare, non giudicare (Suggerimenti ai letterati che viaggiano)*, criticò appassionatamente la saccenteria degli scrittori italiani all'estero. „Non sarà male forse rimettere in evidenza, uno dietro l'altro, alcuni luoghi comuni la cui verità è tuttavia spesso dimenticata. Il primo si è che gli uomini, in fondo in fondo, sono la stessa cosa dappertutto (questa verità si estende anche alle donne); ed è quindi assai peggio che fanciullesco arrotondare la bocca per lo stupore quando si trovano vizio e virtù, che noi sappiamo essere già largamente rappresentati anche nel nostro paese; fregarsi le mani beatamente, perché si è scoperta fuori casa una debolezza, che credevamo peculiare di casa nostra; assumere l'atteggiamento del profeta in patria, perché crediamo di avere intravisto all'estero certe meraviglie che la barbarie del nostro paese tuttavia non apprezza! Il letterato che passa la frontiera dovrebbe dire a se stesso, tre volte: *hic non leones, sed homines*, e mettersi, con mite pazienza, alla ricerca di quella stessa umanità che ha già conosciuta nella sua patria.” Cfr. «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 31, 25 agosto 1929, p. 1. Gli rispose Bragaglia in un articolo tagliente quanto il titolo. Cfr. Anton Giulio BRAGAGLIA, *Educati sì ma col “cortello”*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 35, 1 settembre 1929, p. 6.

³⁴⁵ Cfr. *Arrivi e partenze, ibidem*.

un'equazione che rappresenti un rapporto tra il presunto assorbimento dei valori d'oltreoceano e una mera spinta irrazionale ad una modernità che certo presentava rigurgiti e aneliti non dissimili dal vitalismo prebellico. La rabbia latente nella società tedesca, e ripetutamente trascritta, bypassata dall'ebbrezza del momento, dalla frenesia dell'attimo bruciante, „Berlino assorbe e consuma”, e dunque inconsistente, Alvaro la interpreta come il riflesso di un malessere continentale che a Berlino era più marcato per la contraddittoria gestione del dopoguerra sia da parte tedesca che da parte dei „vincitori”.

La colonizzazione americana della Germania non è soltanto il fenomeno di moda che si è riversato in gran parte d'Europa, ma rappresenta per la Germania un'evasione corrispondente alle condizioni create dalla guerra, al crollo delle idealità succedute al crollo militare, e infine a quel non sentirsi nel novero dei paesi europei, ma tenuti al bando. La vita vi è eccessivamente rapida. Oggi è dimenticato quello che ieri era famoso. [...] I giovani hanno per ideale un viaggio in America. I più esigenti, in Inghilterra. Nessuno in Francia. Pochi in Italia, e quei pochi per il clima e per l'arte. Sebbene sia un canone comune che l'arte abbia mutato strada. Vorrebbero rivaleggiare con Parigi, domandano spesso se non vi sembri che Berlino stia per soppiantare Parigi. Ma di Parigi non ha la continuità, l'istinto di conservazione sotto l'apparenza della volubilità. [...] Come per un rancore verso l'Europa della guerra e della sconfitta, e forse meglio per la crisi del patriottismo tedesco, l'America, si dice in Germania, è il mondo nuovo; si dichiara scaduta l'Europa.³⁴⁶

La spettacolarizzazione delle tensioni sociali in una città che sembrava in tutto e per tutto un palcoscenico che adeguava di giorno in giorno la scena, secondo un copione non scritto, in mancanza di una trama sempre da improvvisare.

Come se si preparasse un mutamento di scena, certi operai stanno cambiando la facciata d'una casa. La moda è mutevole e gli uomini vogliono adeguarsi alla sua corsa. Le case di cinque anni fa sono considerate vecchie, bisogna dare ad esse un aspetto attuale, intonato al razionalismo della vita. [...] Rabbia, stanchezza, benessere, tutt'insieme, di avere conquistato il cibo. Le inservienti cariche di piatti, con gli occhi a tutto, sorridono alle voci rauche e imbronciate. Le allegre insegne della birra appese al soffitto; le nere croci di guerra alle pareti chiudono i ritratti dei caduti di quella impresa ormai preistorica. Fame e sete, appetito della conquista; rabbia e malinconia di stare pigiati alla stessa tavola e attorno al piatto uguale. A quest'ora quattro milioni e mezzo di abitanti mangiano le stesse cose e conoscono lo stesso intingolo. Tutta la città manda lo stesso odore. [...] Ma c'è qualcuno nella sua stanza che non ha ancora trovato l'idea per vivere una settimana.³⁴⁷

Non è dunque solo „l'ipostatizzazione di un'alternanza minacciosa di due culture contrapposte, quella anglosassone e quella greco-latina-mediterranea”, che, pur nell'impossibilità del rifiuto della modernità *tout court*, costringe gli intellettuali italiani a una difesa talvolta palesemente astorica e ideologica, quanto piuttosto la ricerca di

³⁴⁶ Corrado ALVARO, *Quasi una vita, op. cit.*, pp. 34 e 39.

³⁴⁷ Corrado ALVARO, *Quasi una vita, op. cit.*, p. 35.

un'alternativa a quella ipotizzata da Spengler e compagni, nel solco della discussione che condurranno Benedetto Croce e Thomas Mann agli inizi del terzo Decennio.³⁴⁸

L'inizio dell'epoca nuova nella letteratura tedesca è segnata dalle opere che si preoccupano di definire chi siano e come agiscano i giovani della nuova generazione, come vengano su gli adolescenti. Jakob Wassermann, Leonhard Frank, Mann, Walter Benjamin, che è un critico acuto abbeverato di cultura francese, vogliono definire l'atteggiamento degli uomini a cavallo fra le due generazioni. Essi si confessano transitori, si contentano di segnare il principio di una nuova epoca che altri più fortunato definirà. La nuova generazione non si sente oppressa più dalle responsabilità e dalle delusioni dei padri, da lei comincia il nuovo secolo, essa non ha la rivolta che è il carattere della generazione precedente fra i trenta e i quaranta anni. Guerra, rivoluzione, inflazione, appaiono altrettante epoche di caos. Oggi torna a esistere la natura, l'amore, la gioia, la bellezza di vivere. Alligna un senso pagano della vita, l'uomo è lo scopo supremo, la sensualità è audace, ingenua, e nello stesso tempo scientifica; il protestantesimo si atteggia in forme di umanesimo.³⁴⁹

Nel variegato panorama che offrono le pagine dei materiali berlinesi, si possono leggere alcune costanti che ciclicamente riaffiorano. Il tema del "ritorno", e dunque l'immanenza della realtà lasciata in patria, modula l'atteggiamento di Alvaro che sembra incessantemente teso a collocare le esperienze berlinesi in un contesto che non può prescindere dalle implicazioni del "ritorno". Nel suo passaggio a Berlino prevale ancora lo sguardo condizionato dalla storia che Alvaro si portava dietro, indifferentemente che fosse il lascito delle sue radici o l'esperienza della guerra. L'orgoglio del soldato vincitore si somma ad un malcelato disprezzo per un paese reo di subire con voluttà una seconda e ben più profonda conquista che ne alienava, secondo Alvaro, la storia e l'identità; proprio

³⁴⁸ „Già le trasformazioni del dopoguerra furono precedute dalla teoria di Oswald Spengler sulla decadenza del mondo occidentale, e a questa teoria si consolarono delle delusioni e delle tragedie patite, si confortarono a battere strade che non erano quelle della loro tradizione e del loro genio: dichiarata scaduta l'Europa, essi non avevano più ritegno a dirsi chiaramente americanizzati, con un orgoglio inconsulto e da schiavi. La penetrazione dell'America si compie in tutte le nazioni di Europa impercettibilmente, dacché l'America ha al suo servizio il cinematografo, le Veneri fotogeniche, la musica del jazz. E un'invasione cui l'Europa non ha saputo opporre nulla e che essa subisce senza reazione di sorta. In Germania si è orgogliosi di questa invasione, la si coltiva, le si approntano i veicoli. Non è l'assorbimento di alcuni portati di civiltà sulla cui essenza non è questo il luogo per discutere, ma il mimetismo e l'adattamento a una intera formula di vita. Alcune condizioni sociali, alcune forme d'industria, e gli aggregati umani di Berlino, hanno favorito naturalmente tale adattamento, trovandovi una nuova estetica e un metodo bell'e fatto. Gli ambienti intellettuali se ne sono infatuati e hanno compiuto il resto. E certo che, oggi, Berlino è più vicina all'America che a Londra o a Parigi. Ed è curioso notare come le stesse teorie, da quelle di uno Spengler a quelle di un intelligente romanziere, attraverso le enormi volgarizzazioni dei giornali e delle riviste, non rimangono in un ambito chiuso, ma si rovesciano e si annidano in tutti gli angoli della città, e l'intellettuale, la signora che balla, il mercante dei grandi magazzini, vivono nello stesso clima, rispecchiano, con maggiore o minore intelligenza o finezza o persuasione, lo stesso tema. Tutta la città lo ripete, e lo ripete la moda, la stampa, il teatro, con le stesse parole che girano vorticosamente dovunque. Fino a che nuove teorie e nuove parole soppianteranno le prime. Ma intanto quelle del giorno han sapore di rivelazione, è segno di maturità e d'intelligenza professarle, di poca acutezza disinteressarsene, di ottusità negarle. È una camicia di forza. Diventa, alla fine, il feticcio e il dogma del luogo comune.” Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Il clima culturale a Berlino*, in «L'Italia Letteraria», Anno I, n. 17, 28 luglio 1929, p. 1.

³⁴⁹ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, op. cit., p. 38.

di quella Germania che molti italiani avevano amato e presto vagheggiata dal Croce. La rabbia, un'altra costante nei testi berlinesi, colta negli scontri e nelle tensioni sociali, ma anche nel tran-tran massificante della quotidianità metropolitana³⁵⁰, è in parte condivisa, in parte dicotomicamente censurata, al pari del conservatorismo tedesco, giudicato anacronistico e comunque colpevolmente dimentico della tragedia della guerra³⁵¹. In essa Alvaro leggeva i segni evidenti dell'incapacità dei tedeschi a reagirvi, costretti invece, tramortiti quanto incoscienti, sonnambolici come i personaggi di Rosso, a quel diluvio di americanismo. L'amaro sarcasmo con il quale registrò lo snobismo culturale di sinistra, s'intrecciò con una matrice velata di sciovinismo e antisemitismo, e pur riconoscendo anch'egli il decisivo ruolo dell'intelligènzia ebrea nel panorama culturale tedesco di inizio secolo, la incolpò di essere *in primis* il veicolo di quel "modernismo" che contaminava l'identità europea. A quest'ultima, oltre che alla contraddittoria azione del governo repubblicano, Alvaro ascrisse la rinuncia e il tradimento dell'Europa da parte della Germania weimariana insieme a un disconoscimento del dramma bellico; si leggano al riguardo le pagine sui monumenti di guerra. Alvaro denuncia il tradimento verso gli ideali della generazione che aveva combattuto in trincea, pensando di difenderli e proprio non riusciva a comprendere la ribellione di quei figli, suoi coetanei, nei confronti della generazione dei padri che della Prima Guerra Mondiale ne avevano la responsabilità. Nelle richieste pressanti di emancipazione e diritto di libertà dai valori del "mondo di ieri", Alvaro stralciava la „rivolta che è il carattere peculiare della generazione precedente”.

³⁵⁰ „Lavoro umano, espiazione delle guerre perdute, fede nel presente, pazienza lunga nell'avvenire. Le donne con le loro cuffie stanno come infermiere dietro i lunghi banchi nichelati dove si mangia in piedi, e la spatola lavora a radere la schiuma della birra, come uno scherzo di Arlecchino. Rabbia, stanchezza, benessere, tutt'insieme, di avere conquistato il cibo, le inservienti cariche di piatti, con gli occhi a tutto e sorridenti alle voci rauche e imbronciate; le allegre insegne della birra, appese al soffitto, le nere croci di guerra alle pareti, che chiudono i ritratti dei caduti di quella impresa ormai preistorica. Fame e sete, come della conquista e del successo, rabbia e malinconia di star pigiati attorno alla stessa tavola e allo stesso piatto; a quest'ora quattro milioni e mezzo di abitanti mangiano le stesse cose e conoscono lo stesso intingolo.” Cfr. Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Giorni di lavoro*, in «La Stampa», A. 65, n. 79, 2 aprile 1931, p. 3.

³⁵¹ „Mutati i valori del mondo, la Germania diventava lontanissima; suonavano per l'Europa accenti di crociate e di scomuniche come dopo la Riforma; coloro i quali avevano fatto la guerra nel nome di alcuni ideali vedevano svanire quell'idealità romana e italiana dell'unità spirituale dell'Europa.” Cfr. Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Vecchio e nuovo*, in «La Stampa», A. 65, n. 48, 25 febbraio 1931, p. 3. E ancora il 21 marzo 1933, sulle colonne della stessa «Stampa», a pagina 3, a giochi fatti per la deposta Repubblica, Alvaro, ripercorrendo il fallimento di un'intera generazione di intellettuali, punta il dito sulla “trasvalutazione di tutti i valori” che Weimar aveva sacrilegamente compiuto proprio nei confronti di quanti ne avrebbero potuto garantire, a suo dire, l'ossatura morale. „Gli intellettuali fomentavano lo scontento dei cittadini verso ogni cosa che ricordasse le leggi e le tradizioni; svalutavano ogni forma di vita tradizionale, ogni sforzo compiuto: liquidavano la guerra come una cattiva avventura in cui quelli che erano morti erano per sempre morti, un affare andato male. Svalutavano l'uomo, i suoi impulsi, le sue passioni, fomentavano insomma uno scontento al quale non c'era rimedio se non l'evasione in un ideale di non si sa che civiltà materiale e puramente tecnica. Ricordi i monumenti eretti ai caduti della guerra: uno a un crocicchio rappresentava una mano enorme aperta a invocare pace e silenzio; un altro raffigurava un cavaliere che su cavallo da Apocalisse calpestava un mucchio di cadaveri. Ognuno negava i suoi rapporti col passato, ognuno si diceva figlio di non si sa che America ideale e Russia, v'era un'impressione di fine che sbigottiva, e in questo crepuscolo non giungeva nessuna parola confortatrice.”

Eppure aveva toccato con mano la realtà di Piscator, Brecht, Wolf, della stessa Marieluise Fleißer³⁵², aveva assistito alla messinscena di *Edipo Re* e di *Edipo a Colono* di Jessner, ed era stato colpito dall'interpretazione di Fritz Kortner³⁵³.

La Berlino "moderna", crocevia al centro di un'intersezione tra Mosca e New York, mostrava i segni tangibili di un cambiamento antropologico³⁵⁴, il riposizionamento di una nuova etica, dissacrata e dissacrante ad un tempo, laica e materialista, improntata ai ritmi della macchina e organizzata secondo gli ingranaggi di quest'ultima, un nuovo mondo, "neopagano", che da lì incalzava anche il proprio mondo legato ancora ad una visione idealistico-romantica. Stefan Zweig in *Resistenza alla realtà*³⁵⁵, scritta negli anni di Alvaro a Berlino, nel 1929, nelle pagine conclusive cita un verso di Verlaine, „Nel vecchio parco solitario/ due spettri cercano il passato“; in un certo senso anche Alvaro cerca una Germania del passato, non tanto nell'inconsistenza del mito guglielmino, quanto nella razionalità urbana di Berlino, seppure svuotata di qualsiasi idealismo, assimilata al cosiddetto americanismo.

A Berlino, di primo acchito, è un sentimento utilitario che domina tutto, e questo atto è già l'inizio di un'altra civiltà. Nascosta nella coscienza degli uomini, la bellezza, sogno anteriore, serve soltanto di richiamo: per lanciare un prodotto commerciale, un cosmetico, una commedia, un libro; si è rifugiata in una zona utilitaria e inferiore [...] Ben più: primitivismo, barbarie, genuinità, coincidono stranamente con alcuni accenti della morale moderna e di questa rinnovata e cosciente elementarità della vita metropolitana. E si capisce facilmente come la bellezza vi abbia poco posto; al concetto della perfezione che è dell'arte antica si è sostituito quello del perfezionamento sociale; la reazione contro i concetti estetici nella vita, che si risolvono in etica,

³⁵² „Una ragazza diciottenne, Marie L. Fleisser, ci ha descritto in una commedia gli amori dei soldati del genio pontieri con le cuoche di Ingolstadt: *Pioniere in Ingolstadt*. La città dove questi amori erano raffigurati protestò presso il Governo prussiano chiedendo che la commedia fosse proibita. Ottenne soltanto il taglio di alcune battute. La fanciulla aveva dato filo da torcere agli attori, e il piccolo teatro che rappresentava la commedia fu meta di un pellegrinaggio assiduo per qualche mese. Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Si discorre ancora del teatro*, in «L'Italia letteraria» A. V, n. 34, 25 agosto 1929, p. 1. Antonello Gerbi, nel commentare il successo elettorale dei comunisti a Berlino, nel novembre del 1929, avevo scritto „Ma il successo dei comunisti? Qui intervengono altri motivi. Da un punto di vista astrattamente tecnico, si può dire che i comunisti se lo sono meritato, il successo: con la loro perfetta organizzazione, con le abilissime campagne della *Rote Fahne*, con le loro perpetue iniziative polemiche, con la propaganda su linee parallele di idee politiche, sessuali, economiche e artistiche. Anche su queste elezioni, le più minute e accurate statistiche le ho trovate nella *Rote Fahne*. Il più geniale direttore di scena di Berlino, che in quest'arte è all'avanguardia, è Piscator, un comunista. Alla Juryfrei Ausstellung, tra le 1.500 opere esposte, spiccavano per coerenza e ingegnosità (non certo per bellezza...) quelle del comunista Novembergruppe. Drammi comunisti di Lampel (*Pennäler*), di Wolf (*Cyankali § 218*) si recitano da mesi nei teatri e centro. Le Case editrici comuniste si distinguono per abilità commerciale. Le film comuniste raccolgono i più entusiastici successi.“ Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 22 novembre 1929, pp. 34-35.

³⁵³ Cfr. Gaetano FAZIO, *Un "mattatore tedesco"*, in «Comœdia», A. XI, n. 11, 15 novembre-15 dicembre, 1929, pp. 29-30.

³⁵⁴ Si ricordi la riflessione di Pirandello sulle conseguenze della nuova industria dell'intrattenimento, ed in particolare dell'industria cinematografica, e sulla trasformazione antropologica che portava con sé, già nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1914-1915).

³⁵⁵ Stefan ZWEIG, *Viaggio nel passato*, a cura di Anna RUCHAT, CEO-Pavia, Ibis, 2012; il titolo originale del testo, *Widerstand der Wirklichkeit*, ben diversamente evocativo, fu scritto nel '29, ma pubblicato in Germania solo nel 1987.

non fu mai in nessun luogo tanto violenta [...] ma qui è Europa, la reazione è tanto più forte e radicale quanto più è cosciente; è un nuovo strappo della vita europea altrettanto violento e profondo quanto quello accaduto con la Riforma.³⁵⁶

Ma mentre il Ludwig di Stefan Zweig, nella certezza dell'appartenenza, si congedava da quel mondo che alla vigilia della Prima Guerra Mondiale si apprestava a crollare, „un'educazione sentimentale in un tempo senza futuro”, per Alvaro la supposta crisi di quel mondo era a sua volta erosione del proprio. „Confesso che qualche volta, portando in tasca una lettera indirizzata a me, ne leggo a varie riprese la sopraccarta, e questo mi rassicura”³⁵⁷; le complessità all'interno delle quali si muove Alvaro non lo portano ad una scelta vera e propria, né per quanto riguarda la miriade di opposti di cui Berlino era piena, in ogni ambito della vita cittadina, né nel maturare una posizione coerente nei confronti della storia che andava osservando. Nelle sue osservazioni, come emerge anche dalle novelle di quegli anni, ad esempio da *Solitudine*, i confini tra i mondi, che talvolta amava descrivere così distanti, spesso erano compenetrati, tanto che si stenta a distinguerli. Neopaganesimo, eros ellenico-latino, vitalismo corrono lungo una linea interpretativa che fa fatica a tenere separati modernismo e superficialità, periferia culturale latina con proiezioni futuristiche e sperimentali, barbarie e ritardo culturale. Si cercano così le immagini confortanti di parametri noti ipostatizzandone i segni.

Nei primi giorni, per me, i personaggi più simpatici di Berlino furono: un vecchio cocchiere della sola superstite carrozza che stazionava presso la fermata di Zoo: la vettura era incrostata di vecchie vernici, il cavallo stanco e piegato come se fosse preso dalla vertigine del movimento; tutto era piuttosto un arnese da museo.³⁵⁸

In un'altalena di contrapposizioni Alvaro mischia spesso le carte facendo giocare talvolta al Nord protestante il ruolo di una natura primordiale, oltre quella di un mentalismo che aveva smarrito l'istinto incontaminato dei latini alla vita. Il modernismo appare nella fattispecie come depravazione e smarrimento dei valori più elementari, un ritorno ad una bestialità orgiastica dimentica di secoli di storia, un'opposizione di vitalismo irrazionale degenerato alla semplicità consapevole dell'essere natura dei mediterranei. Alvaro associa insomma materialismo moderno al determinismo, che ingenera un processo di disperazione perché non più capace di proiettare l'esistenza in una dimensione futura,

³⁵⁶ Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Metropoli e mondo*, in «La Stampa», A. 65, n. 63, 14 marzo 1931, p. 3. „Falso, perché la vita che qui si indovina più che non si veda, non ha nulla dell'animale, ma tutto dell'uomo. Tutto dell'uomo. Tutta dall'intelligenza, e nulla dell'istinto. Razionale, finalistica, economica, rifiuta ogni interpretazione più o meno artistica, e si scopre compiuta nella fotografia. Forse ancora meglio nello schema tecnico. La sua bellezza è tutta nella chiarezza con cui scopre le sue linee matematiche e necessarie, nella sincerità della sua scarna espressione. Non è pittoresca, questa vita delle macchine, non è scenografica. Nelle illustrazioni non vedrete il solito affacciarsi degli uomini intorno agli apparecchi. Strenua e segreta è la loro attività. Ininterrotta, giorno e notte. Ma ininterrotta trionfa, là fuori, nella corsa di tutti i treni di tutti i trams di Berlino, nell'aureola che illumina la metropoli notturna.” Antonello GERBI, *op. cit.*, «L'Illustrazione», 23 febbraio 1930, p. 94.

³⁵⁷ Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Un po' di vertigine*, in «La Stampa», A. 65, n. 54, 4 marzo 1931, p. 3.

³⁵⁸ Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Metropoli e mondo*, in «La Stampa», A. 65, n. 63, 14 marzo 1931, p. 3.

costretta nello spazio stretto del presente, frammisto però di irrazionalità distruttiva perché nega i valori fondanti della civiltà europea.

Sale su un tavolo e si dà a gesti e atteggiamenti osceni; è come un animale ignaro che ubbidisce a un gesto che gli detta la natura, niente affatto offensivo, proprio come gli animali. [...] Ci vogliono secoli per formare un viso latino, cioè un viso che nasconde una vicinanza eccessiva con la natura, la somiglianza con animali o belve più o meno feroci e forti, una fisionomia modellata da una vita e che ingentilisca i primi impulsi e le necessità. Qui la maggior parte delle facce incute paura; e le divisioni, la diversa sorte, la classe, sono già assegnate dallo stampo del viso.³⁵⁹

Alvaro si inserisce in quella discussione sintetizzata negli opposti noti di *Kultur* e *Zivilisation*, un dibattito intenso che era destinato andare ben oltre i termini di uno scontro estetico-filosofico, con esiti drammatici nell'elaborazione di una piattaforma culturale della politica nazista. Nella rassegna che Alvaro scrive intorno ai *Lineamenti letterari* del suo *Viaggio in Germania*³⁶⁰, che del resto mostra analogie tematiche e di idee con il prologo di Rudolf Kayser a *Verkündigung*³⁶¹, tenta una sintesi, servendosi dei modelli francesi, nella quale si prova a distinguere tra il vecchio e il nuovo, ma resta comunque molto critico nei confronti del „poeta come individuo politico, ma non nel senso comune della parola, sibbene in una posizione sacerdotale e giustiziera”. Vi si può leggere un certo imbarazzo nel confrontarsi con un'arte estremamente politicizzata, e spesso registrata come una radicalizzazione che ne svuotava la portata intrinseca. Fu, anche questa posizione, il frutto di quella „scelta negata”, che Alvaro s'impose e che proprio nel corso del soggiorno berlinese s'indirizzò verso un ambiguo riposizionarsi nei confronti del fascismo patrio. Antonio Palermo sintetizza la posizione alvariana „come una sostanziale estraneità, non come una milizia”, una scelta di „trincea”³⁶² che poi altro non voleva dire che una sorta di immobilismo, una resistenza passiva, come dirà Benn di se stesso alla fine della guerra. La lettura che Alvaro dette degli *Zeitstücke*, prima banalizzandoli e poi riducendoli ad un' „insurrezione disordinata dell'espressionismo che faceva tesoro di molte reazioni letterarie già scontate nel resto d'Europa”, si può addurre a un disagio che era proprio dell'intellettuale frustrato e duramente provato dai giorni che poi chiusero anche la sua collaborazione al «Mondo». Alvaro credette di registrare insomma un'implosione del tentativo dell'intellettuale tedesco di „ricominciare daccapo cercando di tornare nuovi, in attesa che una nuova generazione da tutto questo sforzo traesse le sue leggi e il nuovo equilibrio dell'arte”³⁶³. Buona parte della sua riflessione ruota intorno al discrimine della guerra, tra chi l'aveva fatta e chi vi era stato attore passivo.

³⁵⁹ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, op. cit., pp. 37-38.

³⁶⁰ Corrado ALVARO, *Viaggio in Germania. Lineamenti letterari*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 38, 22 settembre 1929, pp. 1-2.

³⁶¹ *Verkündigung. Antologie junger Lyrik*, a cura di Rudolf KAYSER. München, Roland Verlag Dr. Albert Mundt, 1921.

³⁶² Cfr. Antonio PALERMO, *I miti della società e altri saggi alvariani*, op. cit., p. 41 e 42.

³⁶³ *Verkündigung. Antologie junger Lyrik*, lvi.

Per chi vi è stato, la guerra è tutta i nostri vent'anni, la gioventù, il principio e la forma prima della vita. È una enorme esperienza chiusa in noi, e là dove gli scrittori delle generazioni pacifiche hanno l'amore e le crisi della giovinezza, noi abbiamo la guerra. Comunque, è la primavera del nostro cuore, il tempo in cui ci siamo affacciati alla vita e siamo divenuti uomini. Da essa dipende tutto il nostro modo di interpretare la vita, il passato, il presente e l'avvenire; è una misura nascosta, un panorama grandioso su cui si affacciò la nostra adolescenza, il pellegrinaggio attraverso i tre regni dell'aldilà. Ieri indistinta, ce ne volemmo dimenticare come di un'eredità superiore alle nostre forze e oggi torna con le sollecitazioni dei primi amori e dei primi incontri, delle prime sofferenze e delle prime voluttà: la guerra è la nostra gioventù, rimane la nostra ispirazione, ed oggi è fatta di nostalgia e di rimembranza come la poesia. A questa ispirazione si afferrarono gli scrittori tedeschi, a questo inventario hanno dedicato le prime e più forti affermazioni della loro letteratura.³⁶⁴

Il disagio di quelli che nel 1914 avevano vent'anni e che videro negato quell'universo di esperienze nato dall'essere stati immersi nella realtà ultima e assoluta della guerra, vedendosi poi negato anche il percorso sofferto iniziato con la rifondazione nietzschiana della lingua e proseguito con le opere dei Mann, sfociò secondo Alvaro nel tentativo di ricreare un'arte nuova ancorata all'oggettività della natura, esperienza che rimase comunque privilegio di quegli uomini che della guerra avevano fatto esperienza diretta. Il disperato quanto sofferto tentativo di recupero di un'epica classica è parallelo allo svilimento di quell'esperienza, ridotta spesso, secondo Alvaro, a mero orrore. Per Alvaro l'esperienza della guerra era la sostanza di un'età mitica, che conservava „il fascino di un tempo ignorato e misterioso”, negando rispetto a quella dimensione, con le parole di Ernst Glaeser „un'influenza sull'epoca che viviamo, non esistere un tempo nuovo, essere mutata soltanto la moda”³⁶⁵. Secondo Alvaro un sacrificio inutile, il suo e quello di tanti caduti, reso ancora più inconsistente, umiliato, proprio dal nuovo che i vincitori di quella guerra ora impongono alla Germania. In quelle pagine sul rapporto tra i “lineamenti letterari” e la rifondazione della società tedesca degli anni Venti, i nomi di Rudolf Kayser e Walter Benjamin compaiono come esempi di un'elaborazione tedesca ancora indipendente, pur sottolineandone l'impulso documentaristico, il profilo di una gioventù critica che interpretava Franz Werfel come „il ritorno alla terra, alle cose, il principio di un nuovo inventario dell'universo”.³⁶⁶ Tuttavia, l'accostamento che Alvaro compie tra Rudolf Kayser, chiamato alla metà degli anni Venti da Erwin Piscator alla Volksbühne come consulente drammaturgo, e Walter Benjamin, „un critico acuto, abbeverato di lettura francese”, teoretico dell'autonomia letteraria come superamento dell'endiadi bello/bene capace di rappresentare una verità etica primaria, con Stefan Zweig, sotto il minimo

³⁶⁴ Corrado ALVARO, *Viaggio in Germania. Lineamenti letterari*, lvi.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ „Ma si ingannerebbe chi vedesse in questa completa trasformazione della letteratura tedesca nient'altro che il documentario. Le possibilità poetiche, di una nuova poesia tutta essenziale e interna, vi appaiono qua e là a barlumi, e dove è brutalità e atrocità si tratta di fenomeni provvisori e di una reazione spinta ai suoi eccessi. Anche di questa nuova letteratura il motivo dominante è la lotta fra un io interno e il mondo circostante, in una specie di passività del poeta e dello scrittore di fronte al mondo esterno, anziché di dominatore come accade nei classici, come è accaduto in Rilke, come accade in tutta la poesia intellettuale dei popoli latini.” Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio in Germania. Lineamenti letterari*, *ibid.*

comune denominatore di difensori di un „pensiero europeo”, voleva dire non cogliere il frastagliato dinamismo delle loro posizioni nei confronti dell’alienazione culturale imposta dall’elaborazione culturale d’oltreoceano. L’èlan vitalistico e il culto della tecnica di Rudolf Kayser erano solo in parte complementari alla *Monotonizzazione del mondo* di Stefan Zweig.³⁶⁷

Il frenetico brusio del modernismo è letto tuttavia anche da Alvaro come uniformità che contraddice il senso creativo in movimenti duplicantesi nei numeri della metropoli.

La velocità finisce con l’essere fine a se stessa, e la vita non è altro che movimento, mostrare a sé e agli altri che ci si muove. L’uomo sente battere le sue vene, circolare il suo sangue, aggirarsi i suoi pensieri, con lo stesso ritmo dei motori; è preda del demone della velocità che lo scaglia da un punto all’altro del suo mondo senza altro scopo che quello di correre, di fare in fretta, di muoversi.³⁶⁸

Alvaro focalizza, senza tuttavia metterla in relazione con i processi altrettanto totalizzanti in atto in patria, la profonda capacità di penetrazione dell’organizzazione sociale della metropoli tedesca nella vita del singolo, come un’onnipresenza che svuota la libertà dell’individuo frammentarizzandone la propria autonomia intellettuale, tanto impalpabile perché anch’essa polverizzata nei meccanismi più nascosti, anche nel più piccolo ingranaggio. Il pessimismo di fondo che permea sostanzialmente i materiali berlinesi, anche di deriva,³⁶⁹ è determinato dalla percezione di un invisibile regolatore del quotidiano, dalla modulazione dei rapporti di genere³⁷⁰ alla disumanizzazione dell’eros, fino allo schiacciamento dell’individuo, anche nei suoi gesti più comuni, e che dimostra un assoggettamento dell’uomo ad un flusso deciso altrove e in ogni caso inarrestabile.

La complessità delle sollecitazioni berlinesi pongono Alvaro di fronte a un senso di inadeguatezza, che non riguarda solo i tempi metropolitani,

Mi devo abituare al modo di muoversi della gente. Se non ci muove come loro, ci sente buttati giù dalle vetture, e con *scusi*, e *prego*³⁷¹

ma è anche la sensazione di un asincronismo rispetto alla città, offrendoci un curioso parallelo con Franz Hessel.

Ma intanto mi pareva di essere vecchio e sgannato, di non avere curiosità verso niente, come se sapessi tutto, e la mia infanzia da tempo si fosse chiusa, quell’infanzia

³⁶⁷ Nell’antologia *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1918-1933. Weimarer Republik*, a cura di Anton KAES, Stuttgart, Metzler, 1983, alla sezione *Die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Amerikanismus* si trovano in sequenza i saggi di Rudolf KAYSER, *Amerikanismus*, del 1925; di Stefan ZWEIG, *Die Monotonisierung der Welt*, del 1925. Del 1926 di Friedrich SIEBURG, *Anbetung von Fahrstühlen*; di Samuel FISCHER, *Bemerkungen zur Bücherkrise*. Del 1928 Adolf HAIFELD, *Amerika und die neue Sachlichkeit*; Otto Alfred PALITZSCH, *Die Eroberung von Berlin*. Di Felix STÖSSINGER, *Die Anglisierung Deutschlands*, del 1929.

³⁶⁸ Corrado ALVARO, *Sentimento della grande città*, in «La Stampa», A. 63, n. 191, 10 agosto 1929, p. 3.

³⁶⁹ L’utopia negativa nelle pagine di *L’uomo è forte* e di *Belmore*.

³⁷⁰ Cfr. Corrado ALVARO, *Solitudine in Il mare*, Nuoro-Soveria Mannelli, Ilisso-Rubbettino, 2006, pp. 59-101.

³⁷¹ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, *ibid.*, p. 27

che tante volte si risente nel cuore dell'uomo moderno.³⁷² Ero troppo vecchio per un paese così croccante.³⁷³

Si è travolti dalla fretta degli altri. Ma i miei cari concittadini berlinesi non rendono certo la vita facile, anche se si schivano con abilità. Mi lanciano sempre degli sguardi sospettosi quando provo a bighellonare tra gli indaffarati. Penso che mi credano un borsaiolo.³⁷⁴

Alvaro aveva poco più di trentatré anni quando, negli ultimi giorni del 1928 giunse a Berlino; non era dunque una vecchiaia anagrafica quella a cui poteva riferirsi il calabrese di San Luca, ma piuttosto quel ritardo di buona parte dell'intelligenza italiana ma evidentemente non solo rispetto ai processi culturali e sociali della Berlino weimariana, che si potrebbero astrarre in una complessa percezione, imbarazzata nel gestire le estreme conseguenze dell'emancipazione dell'individuo dalla natura. Nella necessità di capovolgere la prospettiva hegeliana del libero soggetto che deve disancorarsi dallo strapotere della natura per affermare il proprio razionale dominio, si era entrati in un conflitto che, nell'evidenza metropolitana, aveva prodotto la subalternità dell'uomo alla sistemica sociale. Partendo dal presupposto che l'uomo è anche l'insieme delle sue condizioni di vita, ad Alvaro sembrò aleatoria e inconsistente la possibile consapevolezza della differenza quantitativa tra il passato e il presente, attraverso la misura del dominio dell'uomo sulla natura e sul caso, quasi che egli condividesse l'analisi di Gramsci, secondo cui quel sistema era semplicemente ingiusto, irrazionale, proprio in virtù del rovesciamento della prospettiva hegeliana, finendo per usare la tecnica e le forze produttive non già per il controllo della natura, ma per generare profitto e potere. La metropoli condivide dunque il decadimento dei valori, annullando i presupposti qualitativi, essendo essa stessa il trionfo del movimento e della trasformazione, un turbinio in divenire che ingenera una sorta di nostalgia dell'autenticità perduta. Molte delle reazioni anti-berlinesi degli italiani sono inquadrabili nell'atteggiamento di quella parte dell'intelligenza allineata e protesa a rigettare l'invadenza della metropoli, con tutto quello che rappresentava in termini di alienazione e straniamento e che aggrediva i tradizionali istituti valoriali. Inevitabilmente tale posizionamento li portò a sovrapporre alle stesse conflittualità presenti un'immagine armonica e organica che annullava il conflitto stesso. La sintesi tra gli aneliti futuristici, la percezione del nichilismo della modernità, sul cui sfondo si agitava la solitudine dell'uomo metropolitano, con posizioni antimoderniste che avevano i loro riferimenti in luoghi non urbani, fu un tentativo di supporto ideologico al regime che espresse tutte le contraddizioni della pattuglia intorno ad Alvaro e Pirandello. Da qui il suo essere fluido nella ricezione della città, in uno stato di permanente disequilibrio che sfociò ora in un conformismo di genere tanto scontato quanto comune a molti suoi coetanei, e persino al grande Maestro Pirandello, ora in

³⁷² Corrado Alvaro, *Colore di Berlino. Vecchio e nuovo*, in «La Stampa», A. 65, n. 54, 14 marzo 1931, p. 3

³⁷³ Corrado Alvaro, *Colore di Berlino. Faccio affari*, in «La Stampa», A. 65, n. 69, 21 marzo 1931, p. 3.

³⁷⁴ Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin, op.cit.*, p. 23.

un'acuta comprensione della realtà metropolitana e delle sue dinamiche, salvo ridimensionare nel paragrafo successivo quanto aveva scritto in quello precedente.

Chi abbia aperto una prima volta il ventaglio della memoria troverà sempre nuovi segmenti, nuove ramificazioni, nessun'immagine gli basterà più, perché ha capito questo: che per quanto si possa dispiegare il ventaglio, è nelle pieghe che sta l'essenziale: quell'immagine, quel gusto, quel tocco per i quali abbiamo diviso e dispiegato il tutto; e allora il ricordo passa dal piccolo al piccolissimo, dal piccolissimo al minuscolo, e ciò che incontra in questi microcosmi diviene sempre più impressionante.³⁷⁵

GIUSEPPE PIAZZA: LA MACCHINA PROPAGANDISTA DELL'ITALIA MUSSOLINIANA

Dalla seconda metà del secondo decennio, nel lustro che precede la fine della Repubblica di Weimar, circolano a Berlino, a vario titolo e con motivazioni molto diverse fra di loro, una nutrita schiera di intellettuali italiani, „una piccola colonia”, come la definisce Giuseppe Piazza, di scrittori, poeti, drammaturghi, pittori, giornalisti, attori, impresari cinematografici, politici, che rappresentano un'ampia varietà di posizioni, dagli ortodossi fedeli al regime come Pietro Solari e lo stesso Piazza, ai futuristi con le posizioni frastagliate di Ruggero Vasari e Ivo Pannaggi, a giornalisti sospesi nel limbo come Corrado Alvaro e Guido Piovene³⁷⁶, ma anche critici, polemisti e non, come Manlio Miserocchi, Mario Desi, Guido Salvini e Anton Giulio Bragaglia, fino alla fotografa “passionaria” Tina Modotti, scrittori come Rosso di San Secondo e ovviamente il maestro, Luigi Pirandello, oltre a molti personaggi del mondo dello spettacolo, come ad esempio Gennaro

³⁷⁵ „Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, von Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.“ Cfr. Walter BENJAMIN, *Berliner Chronik, op. cit.*, vol. I, p. 65.

³⁷⁶ Olga Cerrato, autrice di *La Berlino degli italiani, op.cit.*, non fa menzione di Giuseppe Piazza, ma anche Anne-Christine Faitrop-Porta, nell'introduzione alla sua antologia alvariana *Colore di Berlino. op. cit.*, non fa menzione delle corrispondenze apparse sul quotidiano milanese «L'Ambrosiano», tra settembre e dicembre del 1930. A proposito degli autori menzionati dalla Faitrop-Porta, va segnalato che il siciliano Giuseppe Piazza, oltre a pubblicare su «Il Mattino», fu molto presente anche sulle pagine de «La Stampa», non solo tra settembre e dicembre del 1929, ma anche per buona parte degli anni Trenta, come del resto Pier Maria Rosso di San Secondo, che pubblicò diversi contributi dei suoi anni berlinesi sul quotidiano di Torino.

Righelli³⁷⁷, Febo Mari³⁷⁸ e Angelo Ferrari³⁷⁹, a testimoniare un fitto intreccio di rapporti tra la cultura italiana e la Germania weimariana che proseguì anche negli anni Trenta, in pieno nazismo. In questo coacervo di interazioni, il problema della cosiddetta „sprovincializzazione della cultura italiana” negli autori è latente. Esso emerge talvolta con richiami diretti, altre attraverso censure molto forti nei confronti della realtà osservata, altre con attacchi frontali al modernismo *tout court*. Il rapporto tra „l’elemento nordico e quello latino” si configura il più delle volte, secondo la lezione del Malaparte³⁸⁰, come un „antagonismo insanabile”, altre fa emergere una „missione redentrica dell’Italia fascista”, altre ancora, come nel caso di Pier Maria Rosso di San Secondo, i due “elementi” trovano un’apparente sintesi nella funzione ispiratrice dell’opera d’arte. La „provincializzazione”, tuttavia, non attenne certo ad una mera provenienza geografica dell’intellettuale italiano che si vorrebbe intimamente connessa ad un „complesso di inferiorità” dell’intelligenza italiana³⁸¹, come a dire che Leopardi non sia autore europeo perché nato nella piccola

³⁷⁷ L’enorme successo de *La canzone dell’amore*, il primo film sonoro italiano, tratto dalla pirandelliana novella *In Silenzio*, ebbe la sua prima al Supercinema di Roma, il 7 ottobre 1930, con Paola Dria, Isu Pola, Camillo Pilotto, Mercedes Brignone. „Pirandello pinxit, Gennaro Righelli delineavit, come nelle antiche stampe: questo è il film che Righelli, rimpatriato dopo parecchi anni di buon lavoro a Berlino e a Parigi, ha cavato da una novella di Luigi Pirandello, per la Cines, di Roma, la società fenice, risorta sulle ceneri della vecchia omonima gloriosa, [...]”, in *La canzone dell’amore*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1930, p. 6. Il nome di Gennaro Righelli ricorre più volte nella corrispondenza di Pirandello a Marta e al figlio Stefano; ne era motivo l’amarezza di Pirandello per non avere avuto riconosciuto il suo ruolo nel successo della pellicola, ma anche per non avere potuto – anch’egli – fruire dei diritti sugli incassi che il film aveva prodotto. Una lettera inedita, del 17 novembre 1929, con intestazione Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Str. 54, a firma Adolf Lantz e controfirmata da Pirandello, a formale conferma della piena procura conferita al Lantz per chiudere il contenzioso e riscuotere i 5000 marchi a saldo, testimonia, quando ancora nulla si sapeva del successo che il film avrebbe avuto, la lunga *querelle* con il regista italiano, a Berlino insieme al Maestro, per i diritti della riduzione.

³⁷⁸ Cfr. Nino GENOVESE, *Febo Mari*, Palermo, Edizioni Papageno, 1998.

³⁷⁹ Angelo Ferrari esordì nel 1916 con il film *La sepolta viva*. Soldato durante la Prima Guerra Mondiale, riprese a recitare nel 1919. Nel 1923 fu tra i primi ad emigrare in Germania. Fu subito scritturato per il film dal titolo *Die grüne Manuela* diretto da Ewald André Dupont. Negli anni seguenti collabora a varie produzioni italiane, come nel film *I volti dell’amore* (1924); nel 1926, sempre in Germania, prese parte all’*Enrico IV* diretto da Amleto Palermi, nel 1927 a *Napoli è una canzone*, nel 1938 a *Der Mann, der nicht nein sagen kann*, nel 1939 a *Il sogno di butterfly* di Carmine Gallone. Cfr. *Corriere berlinese. Il primo film parlato in lingua italiana e il primo in lingua tedesca – Un cartello di sfida dell’Europa... – Il curioso sistema di un Russo*, in «Il Corriere della Sera», 29 novembre 1929, p. 3. Tra il 1916 e il 1944 girò quasi 200 film, in prevalenza tedeschi e austriaci. Inizialmente interpretò ruoli primari in commedie girate negli anni Venti, ma dopo l’introduzione del sonoro, gli vennero affidate sempre più parti secondarie o da «comparsa». La sua ultima partecipazione risale al 1945, quando fu scritturato per *Verlobte Leute* rimasto incompiuto. Ferrari è morto probabilmente a Berlino ancora in guerra in corso.

³⁸⁰ Cfr. Curzio Malaparte, *L’Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, a cura di Enrico FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1961. La prima edizione del testo risale al 1923, a Firenze, editore «La Voce», con prefazione di Ardengo Soffici. Pochi anni dopo, nel 1925 a Torino, si pubblicò, Piero Gobetti editore, *Italia Barbara*, in cui Curzio Malaparte Suckert, così firmò il testo, attaccò veemente il movimento protestante come causa prima della disgregazione e della contaminazione dell’unitarietà della cultura e delle radici del mondo italico tutto, e gli effetti del movimento di controriforma visti come „inquinamento dell’antichissimo e particolare senso proprio della razza mediterranea”.

³⁸¹ Si leggano le considerazioni di Gaetano BICCARI in „*Zuflucht des Geistes?*” *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001. Alla nota 13 di pagina 145, nel sottolineare il dinamismo dell’avanguardia italiana, consapevole di un ritardo che era del Paese tutto e che tale si riverberava, con i dovuti distinguo, nel mondo

Recanati marchigiana, quanto piuttosto all'incapacità di una borghesia italiana, agli inizi del Novecento ancora del tutto in divenire sospesa tra il richiamo della tradizione, ancorata alla realtà di un'Italia agreste, e le titubanze di una rampante borghesia in fieri che, ancora negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, faceva fatica a realizzare una propria prospettiva culturale. Ci si sentiva spesso con l'affanno della rincorsa, stretti come si era tra il conservatorismo sabauda e l'approssimazione della classe dirigente del tempo. In questa sorta di magma, comunque in movimento, la tradizione rinascimentale e barocca contribuì ad un riflesso che rasentò la schizofrenia e che, a sua volta, condizionò e permeò anche le politiche culturali del fascismo improntate ad una frammistione che stava tra l'esigenza propagandistica di regime, una spinta fortemente eversiva e, allo stesso stempo, la ferma convinzione della necessità prioritaria di salvaguardare un patrimonio di idee che mirava a mantenere coeso un mondo che si era dissolto al più tardi con Napoleone. In questo senso, anche l'intellettuale italiano legato al regime, come lo erano del resto praticamente tutti quelli che soggiornarono a Berlino in quegli anni, è tutt'altro che antieuropeo; al contrario: esso continua ad inseguire un miraggio che era, questo sì, quanto mai inattuale e che per certi versi era il sogno intatto dell'universalismo del Sacro Romano Impero, del quale Goethe spesso veniva eretto a paladino e testimone assoluto.³⁸² Alla base della supposta aggressione anglosassone-ebraica al mondo mediterraneo, ai suoi valori religiosi e culturali, di cui la capitale tedesca era considerata una formidabile testa d'ariete piazzata al centro di quell'Europa in balia delle orde bolsceviche che premevano da oriente come i progenitori di coloro che spazzarono via l'impero romano, è un filo d'Arianna che attraversa la totalità degli scrittori italiani a Berlino, da Monelli al Piazza, da Alvaro a Rosso, da Solari a Paolo Milanese, da Anton Giulio Bragaglia a Massimo Bontempelli. Il contraddittorio processo di rinnovamento della società italiana all'inizio del Novecento, con tutte le contraddizioni che la fine del Risorgimento aveva lasciato irrisolte – e che anzi, semmai aveva accentuato – dopo i vagiti con esiti talvolta drammatici, come nel caso degli Scapigliati, disilluse in parte le attese e gli entusiasmi del sogno socialista, sulle quali si innestò la tragedia della Prima Grande Guerra e fece fermentare una saldatura tra le aspirazioni di una nuova generazione di giovani e una supposta superiorità intellettuale e culturale, che tuttavia non trovava riscontro in un presente che suggeriva tutt'altro. Si cercò il futuro nel mito di un passato

dell'arte, non ci sembra condivisibile l'estensione temporale fino agli anni Sessanta, che presuppone una negazione dell'opera di Giorgio Strehler in campo teatrale, ma anche del neorealismo nel cinema per non scomodare le avanguardie di quella generazione di poeti e letterati che aveva studiato negli anni del fascismo e che in quegli anni si era formata sull'eredità di coscienza etica che si rifaceva alle lezioni di Gramsci e Gobetti più che di Croce. Una tale tesi disconosce l'apporto dei cosiddetti "provinciali", come ad esempio i triestini, che negli anni Venti andarono ad irrobustire le riviste fiorentine, ma non solo. Il Biccari, nelle pagine 192-193, omette di ricordare gli articoli di Rosso per «Il Mattino», e le lettere a Orazia Prini.

³⁸² La teoria secondo cui „il fascismo si distanziò consapevolmente dalla cultura teatrale europea dei teatri nazionali stabili, cittadini o di stato”, cfr. Gaetano BICCARI, *op. cit.* p. 149, necessita di precisazioni che ne limitano alquanto la portata. In realtà, com'è noto, il fascismo, sia pure con la contraddittorietà che lo contraddistinse, come osserva giustamente l'autore del testo citato, tentò una politica teatrale che poi rimase impastoiata nei particolarismi della realtà italiana.

di cui si era certi poter rinnovare i fasti e ci si contrapponeva a quel presente che li vedeva nettamente perdenti con una sicumera che rasentava il fanatismo. Si instaurò così un patto invisibile, ma trasversale geograficamente e socialmente all'intelligenza italiana, che nella difesa della propria identità culturale e religiosa, classico-rinascimentale e cattolica, poneva le condizioni di un modernismo alternativo al modello anglosassone e tedesco in particolare. La saldatura di questi fermenti intorno alle avanguardie italiane del primo Novecento trovò un'ancora politica e riferimenti intensi nel movimento fascista intorno alla figura del duce. Il dialogo tra l'intelligenza di sinistra e progressista – emblematica la posizione di Gobetti e Gramsci su un'avanguardia che si sarebbe ben presto schierata inequivocabilmente col fascismo, ai cui richiami lo stesso Croce inizialmente fece fatica a sottrarsi – Piero Gobetti che pubblica *Italia barbara* di Curzio Malaparte, la posizione di Antonio Gramsci relativamente ai manifesti del Futurismo, la composizione della cerchia dei futuristi stessi, furono un fattore determinante per l'elaborazione delle politiche culturali del fascismo, caratterizzate da un Giano-bifrontismo che è poi anche la peculiarità della piccola colonia di intellettuali italiani che passa per la Berlino weimariana e che solo alla fine del secondo decennio passarono da una difesa ad oltranza delle loro radici mediterranee, cattoliche e ellenico-latine, su una base eminentemente culturale, ad una belletteristica che assunse i toni della vera e propria propaganda di regime come nel caso di Alvaro, *Un mondo fallito*, o gli articoli di Rosso di San Secondo dalle colonne de «Il Popolo d'Italia», entrambi gratificati poi dal regime rispettivamente Alvaro con il premio de «La Stampa» e Rosso con il Premio Mussolini. Il contrasto stridente con una visione pirandelliana secondo l'assunzione del Tilgher – di un'esistenza che continuamente si ridefinisce in un attivismo assoluto di cui l'arte non poteva che farsi specchio secondo l'assunto che la vita la si deve vivere o scrivere – si contraddiceva nella convinzione che ogni costruzione di sé stessi e degli altri poteva trovare un ancoraggio unicamente nella realtà del contingente, riproponendo uno sdoppiamento fra arte e vita che si proiettava anche nella percezione del mondo berlinese. La percezione di quest'ultimo corrispondeva al tentativo vano di realizzare una codificazione del reale astratto e dunque razionale che collideva con la percezione ispirata e dunque istintiva dell'artista italiano-fascista in senso lato, opponendo le due realtà, quella weimariana e quella latino-mediterranea in due concezioni opposte della vita e della sua percezione.

Giuseppe Piazza³⁸³, siciliano di Messina, con trascorsi di poeta, scrittore, schierato nell'Italia giolittiana su posizioni nazionaliste, sostenitore più che entusiasta

³⁸³ Nacque a Messina nel 1882 e morì a Roma nel 1969. Dopo il liceo si trasferì prima a Napoli e poi a Roma per frequentare l'università, nella capitale italiana si laureò in lettere nel 1904. A Roma ritrovò vecchi amici e coetanei come Tito Marrone e Federico De Maria, coi quali condivise la passione poetica. Nel 1903 pubblicò anche un volume di versi, *Le Eumenidi*; sue poesie furono pubblicate negli anni successivi anche in «Poesia» e «La Riviera Ligure». Fu collaboratore di varie riviste e quotidiani, partendo da «La Tribuna», come critico letterario ed esperto di questioni politiche e coloniali; nel primo dopoguerra fu capo redattore del «Giornale d'Italia», dal 1927 passò a «La Stampa»; dopo la ricostituzione del «Giornale d'Italia», tornò a far parte di quella redazione. Tra i suoi testi si ricordano brevemente *La teoria kantiana del giudizio e la sintassi*

dell'intervento in Libia³⁸⁴, poi giornalista di peso nell'Italia fascista. Le sue violente recensioni del *bestseller* di allora, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque, ad esempio, fecero naufragare il progetto editoriale di Arnoldo Mondadori bloccandone la pubblicazione.³⁸⁵ Dopo la destituzione di Mussolini, già all'indomani dell'armistizio di Cassibile, cercò di sfumare il suo coinvolgimento nell'apparato del regime, i cui riverberi si possono, del resto inconfutabilmente, rintracciare nel tenore, oltre che nei contenuti, dei suoi scritti. Sono soprattutto le sue corrispondenze berlinesi a echeggiare le direttive romane, ma la sua appartenenza si evidenzia anche palesemente negli incarichi che rivestì nel Ventennio. Che Piazza abbia sempre cercato di mimetizzare il suo ruolo, riducendolo alle mere funzioni di „redattore capo tecnico”³⁸⁶, negando responsabilità e compromissioni circa la linea politica o le campagne di stampa dei quotidiani ai quali collaborò, rientra nella prassi comune a molti intellettuali coevi al giornalista di Messina e le cui storie sono narrate dagli anni della prima Repubblica. Se, infatti, la *leadership* politica che si avvicendò alla guida del Paese fu per lo più il risultato di una cesura che la rinnovò in gran parte, altrettanto non avvenne tra gli intellettuali che nella stragrande maggioranza, indifferentemente che fossero giornalisti, scrittori o studiosi anche di spicco, furono bypassati direttamente nei quotidiani e nelle riviste repubblicane³⁸⁷. I “quadri” che il giornalista messinese tratteggia nelle pagine di *La*

dei Greci (1907); *Alla corte di Menelik* (1908); *Come conquistammo Tripoli* (1912); *I Dardanelli: l'Oriente e la guerra europea* (1915); *L'errore come atto logico* (1924); *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* (1931); *L'Anticristo come io lo vidi* (1946); *Noi parliamo in elzeviro* (1961).

³⁸⁴ Giuseppe Piazza fu corrispondente da Tripoli per «La Tribuna»; gli articoli furono poi pubblicati in un volume unico dal titolo *La nostra terra promessa. Lettere dalla Tripolitania, Marzo-Maggio 1911*, Roma, Bernardo Lux, 1911; cfr. Raffaele MOLINELLI, *Il nazionalismo e l'impresa di Libia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», *Guerra Italo-Turca 1911-1912; Italia Politica Coloniale 1911-19*, ANNO LIII, Fascicolo IV, ottobre-dicembre 1966, pp. 285-318.

³⁸⁵ Al riguardo si veda la puntuale ricostruzione della vicenda nello studio di Liborio Mario RUBINO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio Editore, 2002, pp. 77-79.

³⁸⁶ Si veda ad esempio il carteggio che coinvolse Giuseppe Piazza e ripreso da Luciana FRASSATI nei suoi volumi *Un Uomo, un Giornale. Alfredo Frassati*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978-1982, ad esempio pp. 564-567.

³⁸⁷ Nella fattispecie, soprattutto se si leggono le pagine di *Io e i Tedeschi*, pare ingeneroso l'accostamento di Mirella Serri di Paolo Monelli a quanti „sulle pagine di *Primato* non celano il proprio entusiasmo per Hitler e le sue armate”. Cfr. Mirella SERRI, *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 2005, p. 145. Tuttavia anche Paolo Monelli, non meno di Giuseppe Piazza o Guido Piovene, diversa e più complessa la vicenda alvariana, sono assimilabili a quella densamente popolata schiera „di trasformisti, opportunisti, conformisti”. La domanda che il testo della Serri pone, lascia comunque irrisolta la questione per molti di essi. Basta scorrere i nomi di coloro che collaborano alla rivista «*Primato*», della quale era stato fondatore e direttore Giuseppe Bottai. Tra di essi, insieme a sopraccitati Alvaro e Piovene, compaiono Sibilla Aleramo, Arrigo Benedetti, Vitaliano Brancati, Dino Buzzati, Mario Luzi, Dino del Bo, Leo Longanesi, Vasco Pratolini, Giaime Pintor, Renato Guttuso, Marcello Piacentini, Guido Carlo Argan, Indro Montanelli, Giorgio Spini e Luigi Salvatorelli. Tra di essi nomi di intellettuali che non fecero mai velo dei loro trascorsi fascisti e continuarono, anche negli anni repubblicani, a difendere le ragioni della loro appartenenza politica, mentre per altri „le ragioni del loro passaggio all'antifascismo e quindi della continuità che ha caratterizzato la cultura italiana nel momento in cui il paese cambiava istituzioni e classe politica” sono ancora tutte da indagare. Oltre ai nomi citati tra i collaboratori del «*Primato*», altri nomi eccellenti figurano tra i collaboratori di «*Roma fascista*» organo, dei Gruppi universitari fascisti, del quale ad esempio nel settembre del 1942 era diventato caporedattore niente meno che Eugenio Scalfari, del

Germania fra l'Europa e l'Antieuropa ricordano molto i toni vaneggianti di Julius Evola, autore nel 1928 del volume *Imperialismo pagano, il Fascismo dinanzi al pericolo euro-cristiano* e sembrano anticipatori delle scelte che il regime avrebbe compiuto nel 1938³⁸⁸. Le venature latenti di antisemitismo esplicito, confermate anche dall'entusiasmo per l'affermazione del nazionalsocialismo, se da un lato sono lo specchio dell'asservimento dei *mass media* italiani alla linea del regime, dall'altro sono il segno evidente del compiaciuto entusiasmo del Piazza nel rendicontare la fine della Repubblica di Weimar.³⁸⁹

«Ventuno domani», del «Tevere», del «Quadrivio», de «Le Conquiste dell'Impero», del «Nuovo Occidente» e della «Gioventù Italica».

³⁸⁸ Cfr. Julius EVOLA, *Imperialismo pagano. Il fascismo dinanzi al pericolo eurocristiano. Con una appendice polemica sulle reazioni di parte guelfa*, Todi, Atanòr, 1928. Il testo è stato ristampato a Padova nel 1996, a Torino nel 1999 e di nuovo a Roma nel 2004; in generale si può parlare di un rinnovato quanto inquietante successo per l'opera di Giulio Evola, testimoniato dalle numerose ristampe e studi intorno alla sua opera. Pochi anni dopo il suo *Imperialismo pagano*, «L'Italia Letteraria», del 6 maggio 1934, a pagina 6, dette notizia dell'imminente traduzione in tedesco di Friedrich Bayer per la casa editrice Deutsche-Verlagsanstalt a Berlino e Stoccarda, di *Rivolta contro il mondo moderno*, Milano, Hoepli, 1934. Il testo fu pubblicato nel 1935 per i tipi della Verlags-Anstalt col titolo *Erhebung wider die moderne Welte*, Stoccarda. Evola, molto popolare nell'Italia fascista, ma anche negli ambienti di destra della Repubblica italiana, fu in rapporti epistolari con Gottfried Benn sin dal 1930. I due si conobbero poi di persona nel 1934 a Berlino. „Di Evola in questo mese è uscito un saggio sul significato della Croce Uncinata in «Hochschule und Ausland», n. 4, e un saggio su 'Razza e Cultura' in «Widerstand» n. 4, ove le tesi difese dall'Evola nel senso di un superamento del materialismo razzista in nome di un concetto spirituale della nazione e dell'impero, in una nota redazionale significativa son riconosciute come 'una luce mediterranea che può proteggerci da certa nebbia nordica'. Evola in maggio sarà in Germania a tener tre conferenze: una allo Herrenklub di Berlino su *Quel che ancora può dire la nostra grandezza ghibellina*, un'altra al Kulturbund del principe di Rohan su *La dottrina mistica della vittoria*, una terza a Brema, come rappresentante italiano al secondo 'Nordisches Thing' su: *La tradizione solare nel mondo mediterraneo*. Cfr. «L'Italia letteraria» 6.5.1934 a pagina 6. Il barone Jiusius Evola tenne effettivamente la sua prolusione nei giorni di Pentecoste del 1934, *Die Nordische Tradition in der Mittelmeerwelt*. La relazione di Evola fu pubblicata in *Zweites nordisches Thing in der Böttcherstraße zu Bremen*, a cura di Ludwig ROSELIUS, Bremen, Angelsachsen-Verlag, 1934. Ne «La Stampa» del 3 aprile 1934, Piazza conferma l'accendersi della campagna antisemitica in Italia, anticipando il tono acceso dello stesso Evola in «Roma fascista» di qualche anno dopo. Ne «La Stampa» del 5 aprile 1933, a pagina 7, in *Una ripresa del boicottaggio degli Ebrei ritenuta superflua dal Governo tedesco*, si riporta la dichiarazione, con tono di plauso, del presidente del comitato d'azione contro gli ebrei, nonché editore di «Der Stürmer», nel quale Julius Streicher riafferma la virulenza della questione ebraica internazionalizzandola: „il boicottaggio degli Ebrei in Germania deve essere considerato come un avvenimento considerevole precisamente per due ragioni: anzitutto perché l'internazionale ebraica si è dovuta convincere che la Germania nuova è un osso duro, non adatto per i suoi denti; in secondo luogo perché il popolo tedesco ma anche il mondo intero si è accorto che la questione ebraica non concerne unicamente il popolo tedesco bensì anche l'umanità”.

³⁸⁹ E non fu certo un caso, se nell'edizione de «La Stampa» del 6 agosto 1938, *Le impressioni di Berlino* di Giuseppe Piazza campeggiavano in prima pagina sotto il titolo *Il problema razzista posto dal Duce sin dal 1919 delineato chiaramente in una nota dell'Informazione Diplomatica*: „Questa stampa del reato ha sempre rilevato che di una tale politica Mussolini fu sempre un assertore, fino dappprincipio, con i suoi provvedimenti per la salute e per l'igiene della razza mentre per quanto riguarda l'attuale seconda fase di essa, è naturale che essa si sia manifestata con la conquista imperiale, non appena, cioè, l'Italia è venuta in contatto per larghe zone con altre razze.” Si vedano anche Giuseppe PIAZZA, *Oggi la nuova Germania celebrerà festosamente la sua rinascita*, «La Stampa», 4 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *Hitler rinnova dinanzi a un'immensa folla la promessa di liberare il Reich dal peso di quattordici anni di governo*, «La Stampa», 5 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *La travolgente vittoria di Hitler*, «La Stampa», 6 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *Il crollo dei regimi democratici. La Germania fascista verso il suo nuovo destino*, «La Stampa», 7 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *Tutto il Reich si sta uniformando alla politica del governo hitleriano*, «La Stampa», 10 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *La resa del Centro tedesco alla politica*

Ciò premesso, le pagine di *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* non sono solo una reiterazione di alcune tematiche, anche stereotipate, care al genere, ma offrono nondimeno spunti interessanti sugli anni della crisi e del suo imminente travaso nella Germania nazista, oltre a rappresentare l'intento di recupero della Germania stessa, quantunque in una posizione subalterna rispetto all'Italia mussoliniana. Sulla scia de *L'Europa vivente* di Curzio Malaparte che vide le stampe nel 1923 a Firenze per i tipi di Vallecchi, con una prefazione di Ardengo Soffici, *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* è, dunque, da un lato, una vera e propria esibizione di un archiviato complesso di sudditanza, una dimostrazione di fiera sicumera italica, dall'altro l'esternazione di un riposizionamento politico rispetto alla potenza mitteleuropea di un tempo, in sintonia con la ridefinizione della politica estera del fascismo.

Una sopravvivenza, cioè, o una rinascita di quella mentalità fantasticante e aberrante, fatta di debolezza, di dedizione e di vassallaggio, la quale, sfruttata attivamente e soffiata da tutti i mantici dell'Università e dell'officina tedesche, aveva finito per fare della Germania guglielmina lo spaventapasseri di tutto il mondo, destando in ogni più remoto angolo di esso, davanti alla potenza tedesca, uno stato d'animo di succubismo che era il battistrada dell'asservimento politico e materiale. Una concezione succube di una Germania quasi diabolica e mefistofelica, in cui tutti i conti tornano sempre, anche dalla rovescia, che non sbaglia mai, anche perché lo sbaglio in essa non sarebbe altro che una finta astuta o una scorciatoia della vera mira e della giusta mèta, e a cui in sostanza è inutile resistere perché tutto vi è levigato e razionalizzato deterministicamente e fatalmente allo scopo voluto; di una Germania dove tutti siano fundamentalmente d'accordo, e le opposizioni non esistano se non per finta o per commedia; di una Germania che la sa lunga e la dà a bere, ed è fornita di lunghe mani, che spuntano dappertutto senza che si possa sanare dove il braccio cominci.³⁹⁰

Nel mancato superamento dell'*impasse* guglielmino-repubblicano, Piazza riconobbe la potenzialità destabilizzante dell'assetto continentale al pari dell'impossibile compressione pervicacemente pretesa dalla compagine „versaglista” delle aspirazioni economiche e di autogoverno della Germania.

Una Germania così inumanamente macchinosa e premeditante, così tersitescamente bugiarda nelle nuove istituzioni che dice di essersi date, e che nascondesse dentro la pancia di legno del suo cavallo repubblicano il più bel fiore d'acciaio dei suoi muniti guerrieri monarchici, sarebbe davvero un *monstrum horrendum et ingens* accampato in mezzo all'Europa ai danni altrui, e tale da starne in guardia perennemente e da stringergli bene e il più lungamente possibile le manette. [...] come per parte nostra ci siamo sforzati di fare in tutto quanto abbiamo scritto dalla Germania e che riproduciamo in parte in queste pagine, la concezione di una Germania che sbaglia e che, non meno di tutti gli altri popoli e individui del mondo, cerca soprattutto attraverso l'errore la verità; di una Germania, sì, piena di errori e di colpe, così come di buone intenzioni e di meriti, di vizi come di virtù, di torti e di diritti; di una

dominatrice di Hitler, «La Stampa», 15 marzo 1933; Giuseppe PIAZZA, *La Germania celebra la sua rinascita nel suggestivo ambiente di Postdam*, «La Stampa», 22 marzo 1933.

³⁹⁰ Giuseppe PIAZZA, *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa*, Foligno, Franco Campitelli, 1931, p. 4.

Germania, soprattutto, in un eccezionale periodo di pressione della sua storia non sa essa stessa dove va né quel che vuole o che può, e costituisce dunque un indubbio pericolo per se stessa e per altrui; e in confronto della quale la sola saggia politica da fare, sarebbe se mai, di aiutarla a ritrovare al più presto, nell'interesse suo come nell'altrui, di tutti e di ciascuno, l'offuscata coscienza del punto preciso di coincidenza e di pacificazione tra il diritto e il dovere, fuggendo una volta per sempre le nebbie della grottesca mentalità versagliata, non ancora del tutto scomparsa dai consessi internazionali, fatta apposta, per errato calcolo egoistico, per smarrire e farle smarrire quel punto.³⁹¹

La critica alla nuova Germania, quella weimariana, coglieva in realtà le contraddizioni che la stessa neonata Repubblica non riusciva a dipanare, non solo a causa dell'ostracismo francese e inglese, e che Giuseppe Piazza tentò di sintetizzare in una contraddittoria analisi intorno alla spinosa questione del parlamentarismo, ma anche per la contraddittorietà della politica e l'estrema conflittualità dei partiti, anche di sinistra. Il Piazza, pur dimostrando un approccio pragmatico alla progressiva revisione e disapplicazione del Trattato di Versailles a favore dei tedeschi, con toni distaccati, nelle prime pagine del testo si sofferma benevolo sull'azione di governo e, anzi, censura la demagogia dei tedesco-nazionali anche se in funzione antiparlamentaristica.

Come lo spirito di Cesare nella tenda di Bruto, la repubblica socialdemocratica e parlamentare tedesca si trova a un tratto in casa, né già venuta dal di fuori ma sorta nel suo stesso seno, l'ombra lunga della dittatura. Non sono già quelli dell'altro campo che ne parlano e la hanno evocata, quelli che si trattengono fuori le mura della terza Weimar, i tedesco-nazionali verbigrizia e il loro Hugenberg dal cavallo di cartone e la spada di stagnola; ma sono i fedelissimi e gl'insospettabilissimi, i campioni più autentici dell'emiciclo e della tribuna, come chi dicesse – vogliamo fare dei nomi? – un libero pensatore riformatissimo come uno Stresemann, un sinistroide come un Wirth, un comiziante come uno Stegerwald un democraticone come un Koch-Weser con tanto di nome del collegio appiccicato al nome di famiglia, come un cartellino al collo, per distinguerlo da tutti gli altri Koch della terra. Si può essere più parlamentaristi di così? Tutti questi non parlano d'altro, non masticano che dittatura, fanno a confidenza con lei e si pigliano con lei tutte le libertà. La dittatura è diventata improvvisamente, in Germania un termine ordinario e comune [...] croce o testa, grande coalizione o dittatura. [...] L'inflazione parlamentare insomma, alla fine, che sopravviene come corollario e come riprova delle altre due inflazioni, quella monetaria e quella economica, che l'hanno preceduta o accompagnata; e attinge la midolla dello Stato. Anche quest'ultima forma d'inflazione parlamentare, ha naturalmente il suo Stinnes; e questo Stinnes il destino ha voluto che fosse il socialdemocratico Ermanno Müller. [...] Bisognava a ogni costo cacciar via dalla scena Schacht; e far venire in sua vece uno di quegli arrendevoli boccadoro democratici o socialdemocratici (ma sì, fidati delle promesse, Marianna!) delle strizzatine d'occhio preelettorali; sostituire insomma i «politici» ai «tecnici» nelle trattative.... «*L'erreur fut* — stampava testualmente il *Temps* come se la Germania fosse casa sua e l'errore l'avesse commesso lei, rivelando con ciò il potere di cui poteva disporre attraverso il cavallo di Troia delle parti — *l'erreur fut de faire représenter l'Allemagne républicaine et démocratique, favorable à la politique de détente et d'entente par une personnalité*

³⁹¹ Ivi, pp. 5-6.

qui n'offre aucune garantie...». Linguaggio inaudito nella storia del giornalismo aulico in cui il celebre organo democratico ama schierarsi, sebbene perda anch'esso così spesso le staffe e il contegno.³⁹²

Piazza interpretò la storia del *Reich* fino alla Repubblica come un percorso unitario – dalla politica del Bismarck fino al criticato Stresemann – sostanzialmente privo di strappi nonostante le “turbolenze” del dopoguerra, attribuendo tale continuità proprio all'azione di Stresemann. Sulla figura dello statista ebreo, Piazza insistette particolarmente, talvolta con sarcasmo feroce, descrivendolo ora vittima di sé stesso, ora della miopia politica della destra, ascrivendo ad entrambi le responsabilità di gran parte della stagnazione politica della Repubblica.

C'era un uomo in quei giorni, un uomo di destra, di studi e di affari, un deputato novellino, che si affannava tra il Reichstag deserto dallo squagliamento generale e la Cancelleria, incontrando e scansando a ogni passo operai, soldati e marinai inebriati, per cercare di raggranellare alla difesa e alla resistenza le forze borghesi di destra e medie ancora esistenti, e non lasciar fare tutto ai socialisti. Si chiamava di nome: Stresemann. Ma non riuscì quasi a nulla. Tutto l'ebraismo massonico democratico politicamente nato in quei giorni, e rammollito prima di nascere, gli si rivoltò contro. Riuscì soltanto a fondare coi resti di due vecchi partiti il suo nuovo partito e con esso votò contro a Weimar. Né ora le cose sono diverse per quanto riguarda la condotta dei partiti borghesi. Lo squagliamento è identico; è quello. Si chiama *Spilitterpartei*, spezzettamento dei partiti. Lo stesso uomo d'allora fa gli stessi sforzi d'allora per l'unione, ma con lo stesso risultato. Una unione di destra gli è stata ieri spezzata tra le mani dall'egoismo e dal particolarismo e dall'incomprensione dei destri, che – ora, sconfitti – parlano tardivamente di unione come se l'unione non la avessero distrutta essi stessi. Egli è costretto a tentare, ora, un'unione medio-sinistra, piena di pericoli e d'incognite. Egli è un uomo di nessun partito, se non di quello dell'Unione. Ma, ahimè, questa «giovane» democrazia tedesca, questa florida «nuova» borghesia del lavoro e degli affari, è già non meno vecchia e non meno decrepita di tutte le altre sue compagne di questo mondo, e nutre abbondantemente nella sua gelatina tutti i microbi del suo stesso disfacimento. Ha una carezza morbida e ottimista per tutti gli animaletti nocivi. Protesta in nome dell'astratto giure se un ministro vuol distruggere le leghe rosse comuniste, armate; e l'astratto giure, interpellato, è d'accordo e gongola; tutto gongola, tutto cresce, tutto straripa, tutto è ricco e sovrabbondante. Tutto è rotondo come l'arco di una pancia. Si mangia, si mangia, si ama, si produce. Si produce all'infinito, con gli occhi chiusi, senza vedere la fine. La pletora è l'ideale.³⁹³

In questo, Piazza si dimostrò corrispondente politico acuto, interpretando correttamente l'inadeguatezza della risposta politica alle contingenze del momento, l'inefficacia nell'affrontare il nuovo con un'ideologia che già allora gli sembrò vecchia, inadeguata a leggere i fenomeni che si verificavano alla sua sinistra, sottovalutando l'intraprendenza a destra, non molto dissimilmente dagli accadimenti attuali, e che portò ad inseguire

³⁹² Ivi, pp. 260, 270 e 279.

³⁹³ Ivi, p. 247.

un'improbabile alleanza al centro, che non fece altro che indebolire le fragili fondamenta repubblicane.³⁹⁴

Iddio, il Dio della Storia, un Dio che ha una memoria di ferro e un senso terribilmente meticoloso dei rendiconti, ha preso — si vede — a benvolere la Socialdemocrazia tedesca perché da un po' di tempo in qua le manda una prova dopo l'altra. Iddio non fa questo che coi suoi servi più cari, con quelli che prende veramente sotto la sua protezione, e che vuole ad ogni costo salvare. Allora, giù botte da orbi: guerra, fame, peste, terremoti, diluvi, piaghe e flagelli d'ogni genere. Beati quelli che capiscono questo linguaggio di Dio: e che, mangiata la foglia, si mettono sulla buona via, aiutandosi, nella sicurezza che c'è lassù Dio che li aiuta! Bisogna riconoscere che la Socialdemocrazia tedesca s'è finora aiutata quanto ha potuto. Un giorno Iddio la chiamò a sé e le disse: «Tu ora devi andare, e mi devi portare qui, a confusione de' miei nemici, costruito dalle zampe molli del tuo innocente gregge di agnelli, il più splendente ordigno di guerra che abbia mai solcato i mari dell'uomo». Il cancelliere Müller prese la cosa su di sé. Andò. Confabulò coi suoi. Architettò. Escogitò. E pochi giorni dopo l'incrociatore A era bell'e impostato, per decisione di ministri socialdemocratici, nel macchinoso cantiere del disarmo ideologico e del disarmo obbligatorio della Repubblica di Weimar. Allora Iddio, vista la buona volontà del suo buon servo Ermanno Müller, lo chiamò un'altra volta a sé, e gli disse: «Tu ora devi andare, e, sui campi dove tu stesso per tanti anni con la tua propria mano seminasti la rivolta, l'odio e il diritto della classe, devi farmi nascere — non importa se inframmezzata dalle gocce di sangue dei rossi papaveri — la bionda spiga dello Stato». «Ma io — obbiettò subito Müller — non sono il Signore. «Tu non sei il Signore — gli rispose Iddio — ma sei il servo del Signore». E continuò: «Tu cancellerai dal calendario delle feste del tuo Dio la festa idolatra del 1° Maggio, che tu stesso vi iscriverai. Tu spezzerai per primo e spazzerai dagli altari ove si onora il vero Dio, le false immagini della libertà di riunione e di associazione e di stampa. Tu....». Ma il buon Müller non lo lasciò finire; e tutte queste cose furono fatte a dovere: ecco le ordinanze di 1° Maggio e le repressioni di Neukölln, le vittime sacrificate a decine sugli altari dello Stato da fucili socialdemocratici, le leghe comuniste soppresse, la voce dei giornali comunisti repressa. E allora Iddio ci ha preso gusto; e domanda questa volta, finalmente, al suo buon servo socialdemocratico, delle cose troppo grosse. Gli domanda ora di rimangiarsi in certo modo, nello spirito non meno che nel fatto, niente di meno che il principio stesso che sta alla base di tutta la raffinatissima legislazione sociale della Germania e che caratterizza in sostanza tutta la modernità dello Stato socialdemocratico tedesco. Ma Müller questa volta ha preso tempo con Dio. Ci vuol pensare su.³⁹⁵

³⁹⁴ L'articolo di Piazza porta la data del 20 maggio 1928.

³⁹⁵ Ivi, p. 286-287, Berlino giugno 1929. Cfr. anche Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, Roma, Edizioni PEM, 1968, p. 42, e sempre di Alvaro, *Un mondo fallito. Il tramonto dell'intellettualismo berlinese cresciuto nella torbida atmosfer del dopoguerra*, in «La Stampa», A. 67, n. 68, 21 marzo 1933, p. 3: „Si preparava la manifestazione operaia del primo maggio 1928, e già il panico avevo preso tutto il quartiere dove il comunismo era una moneta di scambio. Ricordo che uno dei figli di Tagore, che si trovava lassù, incontrandomi alla vigilia della manifestazione, mi invitò a spargere il mio sangue sulle barricate della famosa piazza, convinto che dove vi fosse un intellettuale vi fosse un martire della palingenesi sociale. Mi godetti invece lo spettacolo dalle retrovie. Gli autobus quel giorno erano sorvegliati dagli agenti e così i ponti sulla Sprea. Per i quartieri eleganti passarono i carri blindati addirittura ciò che fece una curiosa impressione, in un paese dove era di modo guardar male i militari; un'impressione quasi di liberazione. Una vecchia signora mi disse: 'Badi, che quando i tedeschi vedranno di nuovo sventolare una bandiera le correranno dietro tutti'. Le strade del centro erano in attesa di notizie dal fronte proletario, con un nervosismo e una

Piazza lesse la realtà della capitale filtrandola costantemente secondo un'ottica confrontativa, nella quale si manifestava l'opposizione evidente del mondo anglosassone-americano, amorale e opportunista³⁹⁶, al modello classico-mediterraneo, legato ai sacri valori della famiglia e dell'etica cristiana. Egli sottolineò più volte la realtà magmatica, mostruosamente fagocitante della metropoli, sinistra e inarrestabile, incapace di invecchiare, una stregoneria della *Hexenküche* faustiana, che la condannava ad inseguire perennemente sé stessa. „Berlino è dannata a divenire sempre e mai ad essere”³⁹⁷, aveva scritto Karl Scheffler, ancora negli anni prima della guerra, un'impressione divenuta quasi stereotipo, continuamente ripetuta secondo innumerevoli varianti da Alfred Döblin a Franz Hessel, alla quale non si sottrasse neppure il Piazza.

Berlino è come un immenso vulcano che butta fuori continuamente, dai suoi infiniti crateri vecchi e nuovi, torrenti di lava; fiumi di ferro, di cemento e di asfalto. Lentamente e costantemente, la lava invade e copre ogni giorno di più, schiene, pendii, piagge e pianure; tutto, intorno, ella investe, arde, devasta, livella ed inghiotte; scioglie e sopprime ogni segno e ogni forma di vita da sé dissimile. Nulla arresta la colata perenne. Gli ostacoli più emergenti in pianura essa li evita per il momento e li aggira nel suo procedere oltre, circondandoli da ogni parte coi suoi tentacoli di fuoco: isole disperate che prenderà per fame, dopo. Dov'essa è passata tutto muta, da un istante all'altro, a sua somiglianza, una nuova vita quasi spettrale e difforme in tutto da quella della natura, comincia stranamente a muoversi o piuttosto a divincolarsi, e sulle incenerite pendici s'accampa ormai solo e illude per sempre, vera ginestra contenta dei deserti, il giallo fiore del malcontento, che confida al vento fumoso l'arido seme della ribellione. [...] I crateri si moltiplicano all'infinito ed esplodono a stella e a crivello attorno al cratere centrale della vecchia Berlino, diventando a loro volta altrettanti nuovi centri di espansione della sua lava di storia

preoccupazione che provenivano dalla quasi totale interruzione degli affari. La sera le edizioni speciali dei giornali portarono il bollettino: la polizia aveva sparato sui dimostranti, e aveva fatto uso delle granate. Il governo democratico s'era difeso con un eccesso di mezzi, quale nessun governo reazionario avrebbe adottato. Ci furono delle vittime, e tra queste un giornalista straniero che vi si trovava pel suo ufficio. Fu un respiro di sollievo per tutta Berlino, e per un pezzo non si parlò tanto di barricate.”

³⁹⁶ „E ancora una volta il popolo tedesco, dopo un solo istante di smarrimento l'ha risolta con un solo mezzo: la moltiplicazione del lavoro. La moltiplicazione senza limite, senza fine, innamorata di se stessa, ritornante concentricamente su se stessa, e nutrentesi di se stessa, autofaga e autogerminante, abbagliata infine e quasi bendata nella considerazione dei suoi stessi scopi. Si gitta tutto il denaro nella fornace di Vulcano, perché n'escia nuovo denaro e nuova moltiplicazione di lavoro. Il dramma dell'inflazione, e la meteora Stinnes sono appena un episodio e un barbaglio di questa combustione d'alto forno. Già l'americanismo aveva cominciato ad intaccare la mente tedesca prima della guerra. Il cholera americanus della quantità era già approdato in tubetti in tutti i laboratori della Germania industriale; e rotti, dopo, i tubetti all'urto della guerra, il contagio ha invaso il paese. L'americanismo è la parola d'ordine. L'ideale di molti tedeschi è di potere essere detti gli «americani d' Europa». La potenza finanziaria ed economica dell'America non fa dormire il tedesco. Produrre il più col meno, e al minimo prezzo. Ma non un minimo relativo, bensì un minimo assoluto. È un assurdo. Si corre dietro a questa fata Morgana. Razionalizzazione, cartelli, organizzazione orizzontale o organizzazione verticale dell'industria, sono le parole nuove e le forme alternanti e mutevoli di questa corsa folle, di questa mobilitazione permanente a pugni chiusi e denti stretti ed occhi sbarrati sulle macchine, affinché non un solo istante di tempo o un solo watt di forza vada perduto, non già per la produzione, ma per la moltiplicazione necessaria.” Ivi, p. 194.

³⁹⁷ Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, Berlin, Cassirer, 1913, p. 266.

fusa e rovente, che non può in nessun punto mai raffreddarsi e rapprendersi. [...] È la città, per superficie, più vasta del mondo. Un miliardo di metri quadrati. Un mostro. New York, che per estensione le viene subito appresso, non copre che 85 mila ettari. Un'improvvisa pietà per talune vittime umane di questa eruzione lavica ha commosso straordinariamente in questi giorni i berlinesi, i quali sono stati come sorpresi di apprendere a un tratto che anche la storia della loro città, come ogni altra grande storia in combustione, possa naturalmente costare umano dolore e privato sacrificio.³⁹⁸

Berlino diventa l'emblema di una città inumana, una lugubre visione che si espande quasi fosse Nago, il demone della spettrale principessa Mononoke, un vaso di pandora maldestramente aperto, sfuggito all'arbitrio dell'uomo, che riesce a rimanere tale solo in una dimensione urbana di provincia, tra l'idillio campestre e una gita fuoriporta sempre più chimerica, mentre anche le periferie sono minacciate dal magma nero.

Si trattava di un accampamento di russi, di russi emigrati dalla Rivoluzione d'Ottobre, che da sei anni si erano rifugiati laggiù, nel più lontano Sud berlinese, molto oltre Tempelhof, lungo il desolato margine della Papestrasse, tra Mariendorf e Lichtenrade, credendo che così lontano, almeno, la lava non li avrebbe mai raggiunti. Invece, li ha raggiunti. Bisogna dire che essi erano stati regolarmente preavvisati, e che già da sei mesi almeno la società costruttrice proprietaria del terreno dov'erano stabilite le baracche date loro proprio in elemosina per rifugio – antichi resti di ospedali di guerra – li aveva in tempo diffidati della necessità di sgomberare e di cercarsi un altro ricovero. Ma col fondamentale fatalismo del carattere russo essi non vi hanno creduto, e hanno preferito aspettare che la lava fosse arrivata. E un bel giorno, a poco a poco, se la sono vista arrivare al campo vicino, proprio al limite del loro campo, alta e inesorabile, in forma di uno di quegli enormi edifici a serie, di case popolari a casellari bianchi e rossi o bianchi e blu, così come gaiamente la nuova edilizia berlinese usa camuffare la triste cupezza di queste mastodontiche prigioni cellulari. E la lava era lì, pronta ad avanzare; era, ora, la volta del loro campo. È stata questione di un istante, e l'incandescente storia li ha subito *brillati* e inghiottiti, incenerendo in un attimo sei anni di tragici ricordi e di non meno tragiche speranze, di vertiginosi tracolli e di inani conati di ricominciamento. Una bella mattina si è presentato al campo degli *Staatenlosen* – dei «Senza-Stato», come era chiamato l'accampamento – l'ufficiale giudiziario della storia berlinese, con relativo furgone e annessi operai armati di leve e scalpelli, che si son messi subito, senza domandare permesso, a demolire le finestre e a scoperchiare i tetti delle misere baracche, e a caricarne i mobili.... Mi son recato io sul posto, poche ore dopo appena, per vivere il meraviglioso squarcio di storia; e tutto era già finito. *Consumatum est*. Solo qualche sdrucito divano di peluche stazionava ancora all'aperto, sotto la pioggerella crudele, aspettando di essere a sua volta portato via, sorvegliato in quest'ultima attesa da una vecchia signora alta e magra vestita di nero; e i sette neri baracconi dei russi boccheggiavano per terra esamini, ridotti in assi e travi uccisi dalla storia che scoperchia i tetti.³⁹⁹

³⁹⁸ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, pp. 238-239.

³⁹⁹ Ivi, pp. 240-241.

Una veduta di desolazione sterminata, pari alla superficie che occupa Berlino, nella quale la ginestra di leopardiana memoria non offre neppure un'astratta consolazione di palingenesi, anzi sembra moltiplicare una drammatica sequenza sullo sfondo di altre vite lacerate, che non riescono a ricomporsi nello spazio vitale dell'illusione negata con gli effetti perversi di una gentrificazione dicotomica, che secondo il Piazza, avrebbe aperto altre lacerazioni nel liso tessuto sociale di Berlino.

Qui vivevano ai margini della vita, senza il coraggio di adattarsi alla novella situazione e di ricostruire tutto da capo, rimasticando e riattendendo il passato con l'inerzia e il fatalismo della razza, ed esercitando piccoli mestieri di conducenti d'automobile, venditori ambulanti, stuccatori, camerieri, tipografi, quasi, soltanto per ingannare il tempo nella irrequieta crepuscolare fantastizzazione. Respinti da una storia, non avevano saputo entrare in un'altra. E la grande città straniera ora se li trova tra i piedi nel suo avanzare, e li disperde; e li maciulla lo stesso.⁴⁰⁰

Nel gennaio del 1930, intorno alle langhe di Marienfelde e Lichtenrade, tra Tempelhof e Schönefeld, non si confrontarono secondo Giuseppe Piazza solamente civiltà occidentale e civiltà orientale, passato e futuro, flessibilità e malinconie struggenti per un mondo che non poteva più essere, ma si dimostrava al contempo, con un tono di compiaciuta consapevolezza, la bontà della sintesi del modello d'Oltralpe.

Già in un'altra epoca, non meno agitata che la presente, in cui il mondo fu, non meno che oggi, pieno di fuorusciti e di *Staatenlosen*, Berlino si trovò, nella storia del suo sviluppo, davanti a elementi eterogenei, detriti e rifiuti di un'altra storia. Fu alla fine del secolo XVII, quando dopo la revoca dell'Editto di Nantes alcune migliaia di Ugonotti francesi emigranti dal loro paese vennero a mescolarsi tra la sua popolazione, già pulsante e fremente nella cerchia antica, come il cuore corazzato del Grande Elettore. Ma erano figli d'una grande civiltà d'Occidente, attiva e costruttiva, e non se ne dimenticarono; e non immigrarono per fare il mestiere dell'emigrato. In numero tale da costituire quasi un quinto della popolazione d'allora di Berlino, ch'era di soli ventimila abitanti, essi saltarono subito fin dal primo momento nella nuova storia e vi collaborarono senza vane rimasticazioni e sognanti attese del passato. Usciti da un incendio non dimenticarono di essere essi stessi elemento incandescente, lava essi stessi. [...] Non come questi infelici oggi brillati un istante dalla lava edilizia berlinese; resti esangui di una casta esaurita e incapace di vivere, faville del mostruoso maglio d'una storia orientale, che vengono definitivamente a spegnersi e naufragare nel buio eterno, ai margini esplosivi dell'Occidente.⁴⁰¹

La città tentacolare è una fucina di illusioni, un inganno che produce miseria e abbruttimento, un stato di perenne paranoia, nella quale convivono gomito a gomito eliso ed erebo, Wertheim e la Ackerstraße⁴⁰².

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 241-242.

⁴⁰¹ Ivi, p. 242.

⁴⁰² Il capitolo inserito in *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* era già stato pubblicato ne «Il Mattino» del 18 ottobre 1929 con qualche refuso anche nel titolo dell'articolo poi corretto nel testo del volume, *Ackerstrass. 52. La raccolta delle briciole*.

Andarci.... Io amo le grandi profonde città moderne per questa sconfinata possibilità che danno di addentrarsi perduto nei labirinti umani con l'ansia e la sensibilità esploratrice degli occhi sulla punta delle antenne, come le lumache, che sono l'animale esploratore per eccellenza, lasciandosi dietro, come il filo d'Arianna per uscirne, la traccia scintillante del proprio passaggio. E l'esplorazione può dare risultati d'una soddisfazione e d'una delizia veramente inenarrabili, purché la si faccia sul serio, di tutto punto come insegnano a farla le lumache: perfettamente sordi e storditi, cioè, e portandosi appresso tutto quello che s'ha di bello a questo mondo, e la propria casa stessa, e incappucciandovisi dentro tutte le volte che altri vi disturbi e voglia darvi spiegazioni, o pretenda di farvi da cicerone. [...] Sulla soglia appena del quartiere, il monumento al patologo Virchow rappresenta l'atleta della civiltà, che tenta di strozzare, già abbattuto in ginocchio ai suoi piedi, il non meno atletico simbolo del Male. Ma il quartiere si vendica: e, sgattaiolando inavvertito da Est in forma di esse, quasi in punta di piedi proprio dietro le spalle della Friedrichstadt, sfugge alla cintura dilagando in plaga e in regione a Sud-Est verso Neukölln, e investendo e accerchiando da tre parti i centri vitali della capitale, come con una chiave inglese, che è quella su cui fanno presa i comunisti, per svitare, con pernio sulla Stadt o City, la società berlinese.⁴⁰³

L'Ackerstraße era l'accesso all'Averno delle miserie umane, materiali ma anche etiche.

Se vogliamo dunque seguir questo metodo e recarci all'Ackerstrasse 52, dove io voglio condurvi e dove c'è la «Raccolta delle briciole», non c'è che farsi lasciare dalla ferrovia sotterranea alla stazione della Testa Nera, seguire poi fino in fondo la strada di questo terribile nome e a questo punto fermarsi un momentino, perché vi si para dinanzi spalancata la bocca nera della galleria, da cui bisogna lasciarsi inghiottire.... Non si scherza. Il quartiere ha una brutta fama, che non è già soltanto limitata a Berlino, ma gira per il mondo; e ora voi siete venuti proprio qui, di capo al mondo. È il Wedding. È tutto detto. E, qui, davanti a questa galleria, si tratta definitivamente, ora, d'entrarci o di non entrarci. «Lasciate ogni speranza o voi che entrate» dite voi per un momento, con le ginocchia stesse di Dante.... La galleria è sotto una ferrovia di città che vi vola sopra schizzando faville e piovendo fuliggine tutt'intorno e nelle enormi fauci sottostanti.⁴⁰⁴

⁴⁰³ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, pp. 225 e 228.

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 225-226. Piazza evoca in questo caso un'immagine speculare cara ai viaggiatori tedeschi di ogni tempo. Nella Napoli caotica, ma ancora viva di Goethe, fino a viaggiatori coevi al Piazza, si rintracciavano elementi di suggestione tale da catapultarli alle origini del tempo, al caos primordiale e alla nascita di splendidi esempi di civiltà, in parte anch'esse sepolte, in parte meravigliosamente presenti. Ma in quel caso si trattava dell'elemento naturale, dei richiami evocativi del mito greco-romano, ma anche delle immagini di degradazione e povertà. Il *topos* della grande morte in quanto palingenesi spirituale e materiale, „la grande tomba madre da cui erompevano piccole tombe” come scrisse Hebbel. La realtà del vulcano avocava a sé il diritto di forgiare gli spazi circostanti senza il concorrere dell'uomo e anzi a suo dispetto e della sua storia. „L'orrore alternarsi col bello, il bello con l'orrore, entrambi annullati l'uno dall'altro giungendo all'indifferenza. Il napoletano sarebbe certamente un altro se non si sentisse impigliato tra Dio e Satana.” Ma nella Berlino novecentesca è l'uomo a fissare l'opposizione di paradiso e inferno, non solo nella percezione ma anche in quanto creatore della stessa. Il ventre di cenere evocato da Günther Kunert non era sinonimo di emarginazione, ma al contrario la sensazione di essere al centro della vita. Cfr. Günther KUNERT, *Verlangen nach Bomarzo. Reisedichte*, München-Wien, Carl Hauser Verlag, 1978, p. 170.

Piazza insiste molto sulla lettura critica dello spregiudicato liberismo economico americano, del quale anche in Italia si erano avvertiti poderosi rovesci, e la associa ad un'immagine della Berlino ebraico-modernista, tradotta spesso in amorale e decadente. Non esita pertanto a prendere spunto da un evento di cronaca qualsiasi per demolire la struttura etico-sociale della „Gross-Stadt Berlin”.

Lo spirito come merce, con tanto di marca di fabbrica, data e provenienza, che è sparito da tante aule – perfino da quelle pedagogiste, da quelle almeno che si rispettano – persiste incredibilmente e domina indisturbato ancora nelle aule dei Tribunali. Colà si esamina e si viviseziona questo prodotto, ancora, deterministicamente, barbaricamente. Come dire se un fatto dello spirito sia tipico di un luogo o di un tempo? Lo è sempre e non lo è mai. [...] C'è tanta letteratura, ci sono tante riviste a Berlino, in questo campo! Attorno a questi ragazzi, c'è la massima libertà di movimenti. Assenza assoluta di controlli. I genitori dove sono! Non se ne sa nulla. Sono in giro, in viaggio, fanno i loro affari, nei ritagli di tempo i loro piaceri: non hanno tempo per educare, per sorvegliare. È uno di quegli interni, questo, che si intravedono, crollata la facciata della casa.⁴⁰⁵

La fragilità dei modelli educativi, dedotta dall'assimilazione del modello americano, si intersecava con un sfilacciamento sociale ricordato anche da osservatori tedeschi in Italia, come ad esempio Heinrich Eduard Jacob che, in un'ottica speculare rovesciata, scrisse pagine entusiaste sulla coesione sociale dei portuali napoletani, un'esperienza che ebbe un effetto catartico sul giornalista tedesco che ne estese il riflesso benefico alle sorti della Germania tutta.⁴⁰⁶ Piazza, al contrario, è intriso di un latente pessimismo che si esplicita pian piano, ma costantemente, nell'oggetto del suo scetticismo, ovvero la supposta sovrastruttura ebraica, economica quanto culturale. Come dire che lo scintillio dei teatri e del cinema, di tutto l'apparato dell'intrattenimento berlinese, anche pretenzioso secondo il messinese, alla fine non contribuiva in nessun modo all'emancipazione sociale e politica della Germania, fatte salve alcune enclavi periferiche, e anzi proprio nel ventre pulsante del suo centro alimentava disuguaglianze e frustrazioni. La città indifferente ingloba e ricicla una raccolta multiforme di miseria; un campionario della *tristesse* umana che si rigenera inarrestabile in nuove proiezioni chimeriche destinate a perpetuare l'inganno della vita metropolitana.

Ma la «Raccolta delle briciole» è piuttosto, ieri come oggi, a servizio della Miseria, della Miseria nera ed eterna, che è esistita, esiste ed esisterà sempre a malgrado di ogni istituzione e di ogni assicurazione, così tra gli occupati come tra i disoccupati, perché la Miseria corrisponde a una categoria dello Spirito. La «Raccolta delle briciole» la conoscono tutti a Berlino, non già soltanto nel Wedding, ma dappertutto, a Unter den Linden, a Kurfürstendamm, alla Leipzigerstrasse, da Tegel a Treptow, da Lichtenberg a Zehlendorf. Da tutti questi quartieri in qualunque circostanza, disgraziata sempre, si capisce, come crolli di famiglie, divorzi, morti, sfasci di

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 198 e 204.

⁴⁰⁶ Cfr. Heinrich Eduard JACOB, *Solidarität*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 52, n. 560, edizione mattutina del 5 dicembre 1923, p. 2.

situazioni, disastri, o anche semplicemente sgomberi (non è la malinconia di uno sgombero un po' come la somma e la sintesi concentrata di tutti questi casi?) quando si hanno dei rottami, degli stracci dei rifiuti, delle sbriciolature insomma del tutto inservibili di un periodo di vita che si chiude per sempre, allora si afferra un telefono e si grida, con l'animo stretto, alla «Raccolta delle briciole»: – Mandate un carro. – E il carro poco dopo arriva. È un camions carico già di sacchi neri e pieni di cenci e di brandelli di vestiario, di letti rotti, di pagliericci sfondati, di materassi vecchi, di pezzi d'armadio, di sedie rotte, di sportelli staccati, di stufe sciancate, di tavoli su due piedi, di scarpe sbadiglianti, di sgangherati sedioni da bimbo, di pezzi di specchi, cornici tarlate e libri eterni cioè senza principio né fine, e solo con pezzi di rilegature che furono di lusso.... A tutte queste cose voi aggiungete i vostri rottami e i vostri rifiuti e il carro riparte verso altre chiamate telefoniche, per ritornare poi all'Ackerstrasse. [...] Si costituisce così il grande Magazzino, per i miseri, quel Wertheim dei diseredati che è appunto la «Briciola» come per abbreviazione i berlinesi la chiamano. Nulla è perduto, nulla rimane inutilizzato.⁴⁰⁷

Piazza seguita a tratteggiare l'immagine archetipa della desolante mercificazione, secondo la scansione del ciclo produttivo industriale, che permea i destini dei berlinesi, senza distinzione di casta. Tutto è destinato a finire nella raccolta delle cose perdute, e ogni cosa serve alla sopravvivenza dell'inconsistenza del modello che Berlino propone. Si tratta secondo Giuseppe Piazza dell'incapacità di Berlino di mediare una leggerezza della vita, pur riflettendone la complessità, senza la duplicazione della noia propria degli alambicchi della cultura metropolitana tedesca.

Tutto serve. Tutto è prezioso. Tutta la vita è oro di coppella. Rifiuti e rottami diventano ingredienti necessari. La vita rinasce, meravigliosamente. E tutto ciò che pareva finito, esausto, distrutto, prosciugato, corrotto, spremuto come un limone o inaridito come un sasso ecco che inaspettatamente può spremere da sé altro succo e altra linfa, può rientrare nel ciclo eternamente ricominciante in ogni suo punto; e la vostra casa smessa, crollata precipitata, polverizzata nel tempo, può ancora far sorridere e balzare il cuore d'altre spose che tutto attendono dal tempo. Basta salire lassù, per i tre piani della vendita delle briciole, davanti ai meravigliosi banconi dove si può avere per mezzo marco una buona stufa per l'inverno, per un marco e cinquanta un intero corredo per nascituro, per due un paio di scarpe, per tre un vestito, per quattro un sofà, per non soltanto dimenticarsi del caro-vita, ma conciliarsi anche con la vita inesorabile e buona.⁴⁰⁸

La questione della libertà dell'individuo, vista ora come decadenza nelle manifestazioni di eccessi del clima weimariano, ora come negazione per la sua autorealizzazione all'interno del modernismo d'importazione, alienava le leggi naturali della civiltà europea e al tempo stesso soffocava le tensioni dell'io nel processo di massificazione in atto, in specie nella società berlinese, perdendosi in quell'immenso emporio di chincaglierie che di tutto faceva merce. Piazza non crede al „titanismo individualista” che animava la città. In presenza di un solido sostrato cattolico, di fatto, nega l'idealismo democratico

⁴⁰⁷ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 229.

recuperando i motivi propri del pensiero nietzschiano mediato dalla filosofia gentiliana. Egli sembra così oscillare tra un bisogno cristiano di intervento a favore dell'individuo, regolando l'ondivago mutare delle masse, e l'esigenza di un recupero dei valori spirituali nell'ambito di una morale aristocratica, che in realtà lo porta a censure la superficialità con la quale le masse sono oggetto di manipolazione e succubismo nei confronti dei modelli propagati dal consumismo anglosassone. La posizione simmetrica, nelle diversità del modello mediterraneo, nel arduo tentativo di risolvere la questione del ritardo del secondo in funzione di un'azione di profilassi nei confronti della virulenza del primo, costituì un filtro ostativo all'attitudine degli intellettuali italiani del tempo, a recepire l'esperienza berlinese come una sorta di catabasi, ovvero un contributo nel quale ci si doveva comunque rendere disponibili ad una mutazione che non disperdesse tuttavia le peculiarità della propria identità. La convinzione, tutta italica, che „nell'ideale utilitario e democratico l'uomo si aliena”, costringendosi a trovare fuori di sé il proprio principio, e dunque contraddicendo quanto il Rinascimento aveva dato in dote come tratto saliente della cultura del Bel Paese. Si tendeva, insomma, ad un atteggiamento, che pur risentendo del fascino dei “tempi nuovi”, rimase estremamente critico nei confronti del modernismo, che si riteneva portatore di valori irrilevanti e illusori. La critica di fondo del Piazza e compagni scaturiva dalla convinzione che il cosiddetto americanismo avesse un carattere regressivo che alienando l'uomo dalla sua radice divina lo causasse anche un impoverimento sostanziale. Il difficile rapporto tra visione laica della storia e la necessità di coniugarla al pragmatismo politico del tempo provocò non pochi imbarazzi anche in seno alla linea tenuta dal fascismo, impegnato in una mediazione tra l'aspirazione ad uno sganciamento dalla tutela della Chiesa ed un recupero dei simboli di Roma antica e pagana. Queste dinamiche in atto nell'Italia mussoliniana non ebbero solo una funzione di filtro nell'approcciare la Berlino di tale tempo, ma determinarono, in parte, anche gli esiti di quell'approccio.

Da un punto di vista, i fatti dello spirito non sono tipici e rappresentativi che dello spirito stesso, e non possono essere riducibili che ad esso solo. Come ridurli infatti a categorie realmente superiori e più universalmente comprendenti, come, per esempio alla categoria «grande città moderna» o *Gross-Berlin* ovvero a quella «giugno 1927», che è la data della terribile tragedia di questi fanciulli? Salomè per danzare la sua danza sadica davanti ad Erode Antipa, e ottenere la testa del Battista, non ha aspettato che fosse fuso e disteso sotto i suoi lievi piedi l'asfalto delle raffinate e complicate città moderne. Certe conflazioni dello spirito sono di tutti i tempi e di tutti i luoghi. D'altro canto, come negare che lo spirito, concepito come individualità, si attui in confronto di altre individualità in azione, le quali sono per lui il suo speciale luogo e il suo speciale tempo? Da questo punto di vista, ecco, i fatti dello spirito sarebbero «tipici» di ciascun luogo e di ciascun tempo.... Discussioni vuote. Equivoci. Perditempi. Il «tipo» dello spirito, il suo tempo e il suo luogo, sono qualcosa di mobile e di incessante, che nessuno può fermare né afferrare. Questo qualcosa è l'azione eterna. Come vivisezionarla? Non v'è che la Poesia, che possa farla rivivere. La Poesia; o, se mai, un'introspezione a occhi chiusi, che la Poesia equivalga, ma di cui è dubbio che un giudice togato e addottorato, o un collegio di periti con gli

occhiali a stanga siano capaci. L'uomo della strada, piuttosto, il semplice uomo della strada, talvolta, sì....⁴⁰⁹

L'incubo di cinque fanciulli in una notte di giugno è l'occasione per Piazza per descrivere al lettore italiano il caos morale ed etico della Berlino alla fine degli anni Venti. Già nel 1922, l'assassinio di Walther Rathenau era stato imputato al clima di istigazione che era stato promosso dal *Vatermord* di Bronnen, portando a ritenere il teatro *tout court*, l'arte, la letteratura, corresponsabile della morte dell'imprenditore e statista ebreo. Ora erano i versi di Klabund che avevano spinto il giovane Paolo a compiere il tragico fatto di sangue.

[...] a Berlino, dove si insegna come si bacia, e si predica il ritorno alla Natura, il culto della Venere affrancata.... Erano una combriccola di cinque scolari, due femmine, quindicenni appena l'una e l'altra, tre maschi tra i diciotto e i diciannove. Le vie del Signore sono molte; ma quelle di Berlino non scherzano, se esse hanno potuto fare incontrare insieme, per caso, cinque tipi così diversi e complessi, che sembrano scelti da una fantasia super-shakespeariana, ai fini di una così terribile tragicommedia. [...] A diciott'anni, Paolo aveva già toccato i culmini della vita interiore; e del peso e dell'ingorgo sovrabbondante si andava *liberando*, in versi vigorosi talora, in azioni tumultuarie tal'altra. Taluni di questi versi sono ora corpi di reato. Leggendo una sera, al caffè, in compagnia d'amici, alcuni versi senza ritmo di Klabund, scommise di rifare qualcosa di simile, e scrisse lì per lì un «Assassinio», di perverso stile, che i giornali oggi pubblicano a modello, e certi periti esaminano al microscopio. [...] E aveva superato, a vie di letture, a cui bastavano come esempi le sue ancor poche ma concentrate esperienze, anche la vita. E una volta aveva fondato, fra ragazzi, un *club dei suicidi*: un simbolo di fuga dalla vita superata. [...] La suggestione incomincia: e non è premeditata; è naturale; è la letteratura del poeta che vien fuori. La sera di giugno è calda. Le finestre sono spalancate. Le teste son calde dalle discussioni e dal sidro bevuto. La vita è condannata; è una cosa futile. [...] Di sotto, si svolge, denso e melmoso, per le vie di Berlino, il torrente caldo della sempre morente vita.... [...] È un incubo. L'alba di giugno è come una nuvola afosa che mena gli spiriti. Soffia caldo [...]. Paolo lo segue, per eseguire il suo. Ma non fa in tempo [...] I due sono di fronte, sull'orlo dell'abisso improvvisamente apertosi nel lucido asfalto di Berlino.⁴¹⁰

Gli effetti corruttivi, dunque, di un'arte che Piazza non è lontano dal definire degenerata, in un contesto che, secondo il giornalista italiano, fagocita il tempo nella vertigine dei ritmi della grande città, in ragione di un'illusione di un'istanza superiore, allegoria dello spirito distruttivo e che portava a dissolvere le rivendicazioni della vita, ad „agire attraverso lo spirito contro lo spirito stesso”. Piazza censura sarcasticamente quella cultura dell'ebbrezza che, nella commistione di conoscenza e esperienze oniriche, si prefiggeva un'improbabile fuga dalla frustrazione della noia duplicantesi nelle immagini sempre uguali a sé stesse della città. Il bisogno di trascendere la dimensione della quieta realtà nell'inseguire l'impossibile chimera di un'allucinata percezione dell'elementare: una sorta

⁴⁰⁹ Ivi, p. 199.

⁴¹⁰ Ivi, pp. 203-206.

di bisogno insopprimibile di ritorno alla dimensione mitica dell'inizio, una nostalgia struggente che poteva acquietarsi solo nella perversione letteraria della morte.

Il carattere metastorico della tradizione, non scevro di una buona dose di nostalgia del passato, risiede, secondo il Piazza, in una dimensione altra rispetto al territorio urbano, dove sopravvivono elementi naturali permanenti, mentre il tempo di Berlino è un tempo costantemente progressivo, rivolto in avanti, incalzante sé stesso.

L'improvvisa visione, suscitami da Thaliarco, dei grandi caffè cosmopoliti dei centri moderni della città, mi trasporta per un momento altrove. Laggiù, in quello scintillante inferno berlinese, che mi pare da qui lontano e come sospeso per aria in nessun posto del mondo, la gente in questo momento scavalca furiosamente e senza posa l'immenso reticolato ad alta tensione, e qualche volta vi si impiglia e stramazza. [...] Tutto è elettrico laggiù, nella Berlino per eccellenza riformata, e sempre nuova. Qui, in questa osteria «del Noce», sebbene proprio alle spalle del quartiere imperiale e a tu per tu con gli splendori del Castello, tutto è fumoso e oleoso, come un lucignolo. *Foeda nigro simulacro fumo*. Su questa tavola rustica a cui son seduto potrebbe appena Faustina – come fece a Roma, a Roma nella tacita osteria fuori porta – segnare col dito a Goethe, sul vino versato, l'ora divina del primo appuntamento. Ma nessuna donna guasterà questa mia orgia di vecchio e di antico. [...] Ma sono venuto qui per chiedere a Berlino, se può darmela, qualche cosa di Roma.... Pietà, pietà, Berlino! Io non ne posso più del tuo vestito eternamente nuovo e riformato, non ne posso più dei tuoi mille rettifili spietati. Io non sono un riformato. Sono nato fra strade che conobbero la civiltà molto prima di Roma, e che Roma stessa imitò. Ho nel cervello un groviglio intricato di vie e di vicoli, di costruzioni addossate e sovrapposte, di tempi su tempi, che vanno dal fenicio al greco, dal romano al normanno, dal saraceno all'iberico; [...] Ahimè, tutto, tutto è, anche qui, crudelmente e profanamente mutato, rinnovellato, riformato, agghindato, circondato di edere, aggiornato ai tempi. La rovina aggiornata è una specialità germanica. Si direbbe che il germano non abbia il senso della eterna gioventù della rovina, che si accresce col tempo, e della sua fervida vita interiore che soltanto con la immobilità eterna diventa vertigine. E credendo di aggiungerla e di eternarla, la dissangua e la uccide con le rabberciature e le patine. La rovina germanica ne risulta come ammalata, contristata e vecchia. Ecco queste due o tre chiese del Trecento, che finiscono in campanili di mattoni rossi sgargianti d'ieri.... Che altro? Poco altro....⁴¹¹

Il suo particolare concetto di rovina, concetto anch'esso di carattere metastorico, non nostalgia del passato, ma valore fondante che scandisce l'agire umano, nella sua dimensione privata e politica ne determina la modulazione qualitativa delle aggregazioni sociali. La dicotomia di "rovina" e mondo moderno, che nella citazione goethiana si ricollega al potenziale rigenerativo della prima, e dove Faustina fa da contraltare alla „catena saltellante delle belle figliuole sbocciate, che avvolte nelle trasparenti gummi impermeabili rosse e verdognole, sembrano delle lampadine elettriche notturne”, rappresenta la contrapposizione frontale fra due alterità disomogenee, che è anche, e soprattutto, differenza qualitativa.

⁴¹¹ Ivi, pp. 209-210.

Tra queste due inesorabili morse, lungo il rettifilo del Re che le unisce, il rombo assordante dell'immensa fucina cresciutagli attorno coi secoli toglie crudelmente ai resti ormai quasi introvabili del piccolo quartiere in agonia, la pace a cui avrebbe diritto per il numero e per la fatica degli anni. [...] Qui almeno, in questa ignorata strada dei pescatori – dimmi, c'è nessuno al mondo, in questo istante, che sa che noi esistiamo, io e tu, o Thaliarco? – un po' di pace si gode. È entrata gente, mentre sognavo; gente anch'essa, come noi, colma d'oblio; che non vede e che non sente. Forse «resti» anch'essi. Sono gli antichi pescatori venedi dell'isola? Sostituito il cerchio del fiume, entro cui avevano stabilito la loro sede, dalla ferrovia circolare, son diventati carbonai. Il quartiere n'è pieno. Fuliginose facce. Cirri di capelli. *Foeda nigro simulacra fumo*. [...] Da più di quattrocent'anni tu vivi lì, nel tuo piccolo spazio, e ogni anno ti rivesti di fronde e ancora dai frutti. Io ho avuto la fortuna di vederti, allo spirar di quest'autunno, ancora una volta tutto verde ed arzillo; piccolo vecchietto, contorto, abbassato, rugoso, sostenuto ed assicurato da puntelli, catene e anelli di ferro, ma ancora vivo e potente. Ora la tua nudità mi commuove. Contento dei tuoi non più che tre metri quadrati di corte, hai potuto essere il testimone secolare di tante cadute e di tante rinascite. Berlino nel frattempo non si è contentata della sua isoletta originale e ha voluto essere l'immensa metropoli di mattoni, di sabbia condensata, che è; e dal Castello a te vicino si sognava il mondo. Tu hai potuto con le tue vaste radici fermare per un certo spazio almeno la sabbia mobile su cui questa città è fondata, l'elemento instabile in cui questa enigmatica civiltà eternamente fluttua. [...] Che vedrai ancora? ... Io rimango qui, nella *Gasthaus* assicurata dalle tue salde radici, bevendo la tua birra, sognando, ed aspettando con la pazienza che tu m'insegni, per il mio godimento, che Berlino invecchi.⁴¹²

Testimone della vanità del tempo, il noce, in quanto elemento metastorico, stabile nel turbinio della storia, e di Berlino in particolare, sembra essere l'unico ancoraggio possibile.

Fuori, il carosello della potenza gira senza posa, prende a ogni giro sempre nuova preda, mena gli spiriti nella sua rapina. Attorno [...] è cresciuta a poco a poco la grande città del suo nome e s'è fusa con la gigantesca metropoli. Nessuno ha potuto arrestare tutto ciò. Ma nessuno può distruggere o disturbare l'oasi impenetrabile di riposo che Charlottenburg offre al passante nel mezzo della tregenda infernale. La ferrovia aerea di città che vi passa dietro, proprio sopra il vezzoso belvedere che par di cartone, non riesce nel suo stridio a squarciarne il silenzio. Ci si affonda nel privilegio di sentirsi superati, e d'essere cinque minuti fuori dall'affannarsi, dall'accorrere e dal concorrere degli uomini; e in questo romantico pensiero ci si sente conciliati senza invidia e con una sorta di pietà e di amorevole comprensione con la potenza degli altri.... Davanti a noi, lì presso a quel ponticello, una quercia spezzata in due da chi sa quale dramma, ha ricevuto due solidi sostegni artificiali da qualche giardiniere di un paio di secoli fa, e ha rimesso i suoi rami gloriosi.⁴¹³

⁴¹² Ivi, pp. 212-213.

⁴¹³ Ivi, p. 224.

Piazza contrappone all'elemento naturale del parco la bolgia degli spiriti dannati della città, che nei terribili racconti popolari del Nord, si riuniscono di notte per dare vita ai loro malefici. La realtà urbana, insensibile e crudele nella metafora dell'acciaio della sua ferrovia sopraelevata, è anch'essa una sorta di stregoneria abnorme rispetto alla quieta dimensione del parco dove si inserisce anche un elemento di compassione, un improbabile sodalizio tra l'uomo e una natura benigna. La realtà letteraturizzata di Berlino sembra essere un mezzo euristico per coglierne le verità ultime, ben al di là dell'apparenza delle sequenze visive.

È il Nord, il terribile Nord berlinese, pallido, e «senza tempo», come il sangue quando s'arresta nelle vene: Corte dei miracoli moderna, più profonda e più misteriosa dell'antica, fatta di larghi colossali rettifili che magicamente profondano e arretrano al vostro avanzare, e quasi vi succhiano con l'attrazione vertiginosa del vuoto, come se voi li vedeste in specchi fuggenti davanti ai vostri passi; fatta non più, come la antica, di viluppi e meandri indistricabili come reti per impigliarvisi, ma di sventramenti cavi e spalancati, come abissi per cadervi; d'immensi edifici cinerei, lividi, chiusi, impassibili come il delitto e muti come la minaccia che li abita, che tagliano a spigolo, a un tratto, come immani speroni di navi in corsa sul mare del tempo, piazze desolate percorse tutte e brividate da vortici di rena e di stracci e da mulinelli di foglie cadute.⁴¹⁴

Secondo questa linea interpretativa, la Berlino moderna è il risultato di processi che minacciano, dal suo interno, il definitivo tracollo della tradizione classico-mediterranea, e dunque, secondo il Piazza, europea. A Berlino egli ravvisò i segni di una minaccia doppia all'Europa romana: da un lato l'imboscata della lobby ebraica, grazie al sostanziale apporto statunitense, dall'altro la temutissima alleanza tra la Germania socialista e comunista con l'URSS bolscevica; due accerchiamenti concentrici ai quali solo l'Italia e la sua tradizione millenaria avrebbero potuto opporre una valida resistenza.

C'era poi da concludere che una nuova era europea stava per aprirsi, una «nuova Europa germano-slava» con i due centri di fuoco Mosca e Berlino, stesse per dare il cambio a quella germano-romana che tramontava. Il tedesco crede a queste cose e se ne innamora.... Di più: questo nuovo complesso politico germano-slavo era geograficamente situato nel centro del mondo, dei continenti e dei mari, sui quali apriva due spaziose e ariose porte, la porta russa, verso l'Oriente asiatico, e la porta tedesca verso l'Occidente americano. L'Europa, la piccola Europa non contava; col sorgere di questo nuovo sistema, la Francia, l'Inghilterra, l'Italia venivano senz'altro retrocesse al rango di potenze marginali e satelliti. Che diventava a petto di esse Versailles? Fragili catene gettate sulle gobbe poderose d'un mondo solare! Il fatto è che la Russia rappresentava per la Germania, dopo le privazioni di Versailles, non soltanto il sostituto coloniale v. lo sfogatoio economico, più pronto e più naturale, ma, in una sfera superiore ancora a quella economica e politica in senso stretto rappresentava il sostituto e lo sfogalo psicologico di tutti i Drang, la porta aperta a

⁴¹⁴ Ivi, p. 227.

tutti i romanticismi di cui essa aveva vissuto fino ad allora e che la sconfitta aveva mortificato; la iniziata liberazione interna da tutte le servitù e le nuove catene, l'affrancamento indefettibile dello spirito d'avventura dalle maglie della triste realtà di ogni giorno la salvezza e la vittoria finale dell'Assoluto fra le sconfitte del Relativo. [...] Prudentemente, a lumi spenti, la nave tedesca incrocia nel mare buio tra l'Europa e l'Antieuropa.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Ivi, pp. 99-100.

Aus diesem blauen Meer also war er hervorgehoben. Aus dieser holdselig dunklen Leuchtflut. Das letzte große Ungeheuer, das Du, sterbender Süden, der Erde geschenkt hast. Sterbender Süden? Kältere Rassen verteilen heute die Welt.⁴¹⁶

... Aber viele gingen auch weiter nach Westen zum Stadtbahnhof Zoologischer Garten, wo »Italien in Berlin« von neuem eröffnet worden ist. So träumte man wieder den alten Traum, den Traum von Venedig. Nämlich diejenigen träumten ihn, die niemals in Venedig waren. Die anderen –!⁴¹⁷

IL DISORDINE MORALE TRA CENTRO E PERIFERIA

In una Germania che, a ragione, Piazza sosteneva fosse ancora alla ricerca di sé stessa⁴¹⁸, a quella parte di essa più legata all'espressione maggiormente marcante della vivacità e del dinamismo culturale weimariano, a quell'elemento caratterizzante, il giornalista messinese ascrive il depistaggio e lo smarrimento della giovane Repubblica, che accomuna la scena politica di sinistra alla scena teatrale, all'impronta ebraica. Come se non bastasse contrapponeva questo binomio situato al centro, nell'area metropolitana della capitale, alla tradizione che aveva sede invece nella periferia o nella sua antagonista conservatrice Monaco.

Nel disordine morale di questo trapasso planetario si trova oggi tutta immersa e tragicamente trasmigrante questa tormentata Germania della seconda Versailles. Non soltanto nel campo finanziario e politico, ma anche e soprattutto in quello morale la Germania dovrà ancora passare per la trafila di parecchi piani Young, prima di poter liquidare del tutto la sua Versailles spirituale. Ne son prova tutti i suoi crepuscolari relativismi di pensiero, tutti i suoi rinascenti scientificismi pseudo-filosofici inutilmente ammantatisi di costellati manti azzurri d'universalità, tutte le vagolanti sue filosofie del «come se» che scindono squallidamente ogni solidarietà e ogni comunicativa con i chiari e fissi sistemi solari di idee del passato. Ne è un segno eloquente, infine, l'insistenza strana e il gusto quasi sadistico con cui da qualche tempo i suoi letterati e uomini d'arte si compiacciono di rappresentare in malora e in degradazione tutto quanto di tedesco si assumono di incorporare nei loro simboli e nelle loro figurazioni; il popolo tedesco, la politica tedesca, la guerra e il soldato tedesco, la diplomazia e la classe dirigente tedesca: dal *Till* di Gherardo Hauptmann, dal *Carmen* di Bruno Frank, al soldato di Remarque, all'inconsapevole caricatura

⁴¹⁶ Alfred KERR, *Zwischen Paris und Rom. Reiseimpressionen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000, p. 105.

⁴¹⁷ Citato da Alfred KERR, *Mein Berlin. Schauplätze einer Metropole*, con introduzione di Günther RÜHLE, Aufbau-Verlag, 1999, p. 149.

⁴¹⁸ „[...] si tratta in gran parte di assaggi, tentativi, ricognizioni di una Germania che ancora cerca sostanzialmente se stessa in un'Europa che anch' essa ancora non si è trovata, ed è tutta fluttuante ed incerta nella ricerca.” Ivi, p. 113.

storica di un Ludwig, è oramai tutta una serie di stazioni sanguinanti sulla via di un vero e proprio *cupio dissolvi*. Dei quali simboli tutti, questo ultimamente perpetrato dalla scopa di Piscator non è che l'esagerazione grottesca e criminosa.⁴¹⁹

La *Politische Novelle* di Bruno Frank⁴²⁰ suscitò reazioni molto diverse tra loro, accolta meglio in ambienti conservatori, duramente criticata dagli intellettuali di sinistra, apprezzata da Thomas Mann. Nell'interesse per la figura di Till Eulenspiegel, Hauptmann ne dette una versione critica nel dopoguerra, Kästner nel 1933 e Brecht nel 1948, come pure il volume di Remarque: ci si confrontava criticamente con la tragedia della Prima Guerra Mondiale. La *Politische Novelle* indagava in realtà proprio quell'Europa aggredita ben oltre il tempo della guerra i cui effetti continuavano ad avere rigurgiti che ne impedivano la ricomposizione. La lettura della produzione letteraria weimariana di quegli anni e anche la dura censura nei confronti del teatro di Piscator e di Reinhardt, se da un lato confermano il ritardo italiano, anche nel suo pubblico, dall'altro sono una vera e propria invettiva diretta in prevalenza ai risvolti politici, ma anche alla discussione intorno alla figura del *régisseur* che, nel frattempo, anche in Italia, riceveva ben diversa attenzione, come ad esempio da Guido Salvini e da Anton Giulio Bragaglia con il suo Teatro degli Indipendenti.

L'affare diventa serio. Era, ieri, il poeta aulico e coronato della novella Germania, il «Goethe della seconda Weimar», Gherardo Hauptmann, che pigliava di peso, poco delicatamente, questa Germania incerta e sofferente, e la scaraventava senz'altro, nella persona del suo *Till*, da un balzo della Svizzera, non degnandola neppure di una buona morte in patria. È, oggi, un romanziere di grido, del nuovo tempo anch'esso, Bruno Frank, [...] che la piglia ancora per la collottola, e, nella persona di un suo ministro degli Esteri in carne e ossa, la fa morire di coltello d'*apache* in un lurido vicolo del più malfamato bassoporto marsigliese - fuori patria anche questa volta - mentre si china a baciare sulla pubblica strada le grosse labbra di una bagascia negroide ... Che cos'è tutto ciò? Che cosa accade di questa Germania «rinascente» nel cervello de' suoi poeti e de' suoi letterati? Che cosa vuol dire tutto questo complicato simbolismo sadistico, autofago e autodistruttore?⁴²¹

La discussione intorno a che cosa dovesse essere l'arte, sulla responsabilità etica dell'artista, non svincolabile dalla sua produzione, vide nella Repubblica di Weimar un netto schierarsi di molti intellettuali a favore di quest'opzione che al contrario, come si è

⁴¹⁹ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, pp. 161-162 (Berlino, settembre 1929).

⁴²⁰ „Senza titolo, con la intitolazione studiatamente dimessa di un semplice sottotitolo: «*Politische Novelle*», *Racconto politico*, Bruno Frank intende fare nientemento che il romanzo della pace europea, la tragedia di tutto il mondo contemporaneo; in concreto, il dramma franco-tedesco, il romanzo vivente del signor Stresemann e del signor Briand, la contropartita intima umana e patetica dei processi verbali di Locarno. Il romanzo ai svolge tutto a specchio del luminoso Mediterraneo, lungo la fastosa e avventurosa riviera, da Ravello a Cannes, dove questa romanzesca e romantica Locarno è trasferita, fino a Marsiglia, crogiuolo di razze. Ma, tolte alcune buone pagine di carico azzurro e di delicate venature rosa su marmi tiepidi come carni, che, tuttavia, sono come antologicamente inserite, ed estratte dal solito taccuino privato cui non v'è autore tedesco che non confidi la sua *Sehnsucht* verso il Sud -" Ivi, p. 134.

⁴²¹ Ivi, p. 133.

già visto, portò l'intellettuale italiano quasi sempre a schierarsi al fianco di un'arte assoluta, „nobile perché non contaminata dall'ideologia dell'utile e della mera mercificazione”. Il difficile rapporto degli Italiani con il teatro d'avanguardia berlinese può essere semplificato non tanto sul merito dell'opera d'arte, ma molto più frequentemente, sulla sua funzione e fruizione. Nello caso specifico Piazza echeggia, sia su Piscator che su Reinhardt, le pagine di Paolo Monelli, e semmai in Piazza la critica è più velenosa, meno artistica e più politica.

Con grave lutto, certo, di tutti gli allocchi del turismo internazionale, che troveranno diminuita di uno dei suoi numeri più attraenti la lista delle *Sehenswürdigkeiten* berlinesi, bisogna annunciare ai quattro venti che il regno di Erwin Piscator I, in quella specialissima regione del globo terracqueo che si chiama Kurfürstendamm, è definitivamente tramontato. Gli allocchi sopra menzionati si consolino tuttavia: dai tozzi arti e dalla mandibola ferita del nostro rispettabile antenato *Homo musteriensis Hauseri* del museo della Prinz Albrecht Strasse, alle procaci femminee mascolinità a fil di voce dell'Eldorado, fino, se si vuole, alle cabale della teoria einsteiniana, rimane ancora non poco da vedere a Berlino. Il mondo di Piscator crolla sotto il peso dei suoi stessi scenari e dei suoi macchinari, sepolto sotto le macerie minute di tutte le infinite strane e ibride cose da rigattiere che aveva saputo affastellare nel ghetto del suo teatro d'eccezione, veri pezzi d'ombrello, di tappeti consunti e di sveglie rotte, appiccicati tra le paste e le biacche d'un quadro ultrafuturista da Novembergruppe. Che cosa non aveva egli saputo acciappare e chiamare in sussidio per coprire la povertà di fantasia sua e delle mille ochette comuniste dal becco rosso e dei pinguini dallo sparato bianco che ne avevano per anni affollato la sala! Egli era apparso sulla scena tedesca – per prendere in prestito a un panegirista dei suoi una immagine assai felicemente tolta dalla interiore stupidità del pesce – tale quale il luccio disturbatore nello stagnante lago dei carpi. Quinte diapositive, nastri scorrevoli, *tapis roulants*, scene in movimento e in corsa, palcoscenici multipli, ponti sospesi, accoppiamento del film alla scena viva; tutto questo inventario della Regia stava lì soltanto per sostituire l'inventiva dell'Arte, tutto questo scatolaggio a babau doveva unicamente tener luogo della divina Poesia, riuscendo anche a impedirle l'ingresso, qualora avesse tentato d'entrarvi, nelle scene tedesche, come «non addetta ai lavori». Un'opera che non desse motivo alla messa in azione di una di queste diavolerie mancava del titolo maggiore per essere ammessa agli onori della ribalta: una scena, che nella sua originaria rapidità, non desse tempo abbastanza a un «ponte sospeso» per sprofondarsi, era per ciò solo errata e doveva essere rifatta a servizio del macchinismo.⁴²²

L'irruzione della realtà, non solo nei suoi contenuti letterari, ma anche nell'apparato scenografico, che potremmo definire ibrido, nel senso che faceva ricorso a tutta l'innovazione tecnica disponibile, risultava irritante al gusto del siciliano Piazza; il salto era effettivamente notevole, e certo non assimilabile ai contributi che i futuristi avevano pur dato al teatro italiano, o all'ammodernamento della scena con i timidi ritocchi del Teatro dell'Arte di Pirandello e del Teatro degli Indipendenti di Bragaglia. La recensione della *pièce* del caposcuola del Dada berlinese, Walter Mehring, *Il mercante di Berlino*, risente

⁴²² Ivi, pp. 156-157.

dell'insofferenza comune alla generazione di intellettuali italiani che aveva vissuto le vicende belliche. Il finale della messinscena, dove due spazzini ramazzano la carta straccia dei marchi svalutati insieme il cadavere di un ex soldato della Prima Guerra Mondiale, urtò profondamente il Piazza, per un senso di pudore, probabilmente, nei confronti di tutte quelle morti, almeno quanto l'opinione pubblica e la stampa che all'indomani della prima del 6 settembre gridarono allo scandalo in una forte ondata emotiva di collera. Il tono dissacrante di certo teatro impegnato di Berlino, su temi che stavano molto al centro del sistema di valori di quella generazione d'Italiani, è una costante nel difficile approcciarsi reciproco e costituì sicuramente un baluardo insuperabile per la stragrande maggioranza di essi.

C'è di tutto un po': c'è Berlino coi suoi demagoghi e coi suoi tambureggiamenti avveniristici, c'è Potsdam coi suoi antichi generali e le sue musiche di campane della Garrison Kirche, donne ninfomane e fanciulle tistiche, cannoni, trombe, soldati che marciano, *putsche* che si scatenano, ritratti di Rathenau, di Erzberger e di Mussolini, masse che si sprofondano e masse che emergono, e, su tutto, promettente e vittoriosa sventola la bandiera sovietica. Un incessante sistema di piattaforme girevoli, di ponti spostabili, di settori e nastri scorrevoli, un andar su e giù di pezzi di palcoscenico, uno sprofondarsi, un ricomparire, un correre un dileguarsi e danzare di scene, così come i boschi pettinati girano su perni e arretrano al passaggio del treno. Alla fine, tutto ciò rivela il suo significato intimo e dice la sua parola recondita. Tre spazzini, sulla scena, mentre spazzano immondezze e biglietti di banca svalutati, urtano a un tratto con le loro scope contro qualche cosa. Che cosa! È un elmetto d'acciaio. «Guarda! E questo una volta, fu la potenza! È stato su una testa, e alla testa fu dato da mangiare! Tutto viene sotto la scopa! Feccia! Via!». Ma poco più in là le scope trovano qualche cosa di più grosso. Un cadavere addirittura. Un soldato. In grigio verde.... «E questo ha indossato una volta l'elmetto! Ha vissuto. Ha mangiato. Ha avuto la potenza! Tutto viene sotto la scopa! Feccia! Via!». E i tre caricano il cadavere del soldato in grigio verde sul carro dell'immondezza. Questo, precisamente e letteralmente questo, si è potuto vedere e sentire, con occhi e con orecchi umani, sulla pubblica scena di un teatro che è ancora in piedi, di un paese civile che vanta la libertà, che manifestazioni di questo genere rende possibili! Ci voleva la raffinatezza e il progresso raggiunto dalla tanto decantata Regia tedesca per arrivare a tanto; basterebbe questo solo sintomo, se altri cento non ve ne fossero, per fornire la misura e il carattere del grave disordine morale in cui è caduta e si dibatte questa tragica Germania del dopoguerra....⁴²³

Il 19 ottobre 1929, cinque settimane dopo la prima di Piscator al Nollendorfplatz, Reinhardt mise in scena *L'imperatore d'America* di Bernard Shaw. Una messinscena degna del miglior teatro borghese, due ore di recitazione senza alcuna diavoleria meccanica – *Maschinerie* – ma non bastò a calmierare il risentimento di Giuseppe Piazza per il teatro “comunista” accomunato a quello del profitto di Max Reinhardt.

Sfuggono a chi così argomenta le intime e inscindibili connessioni che congiungono e identificano in uno solo, tanto lo spirito che presiede allo smisurato macchinario della

⁴²³ Ivi, pp. 159-160.

Regia di Piscator quanto quello che è alla base del determinismo e sovvertitore della mentalità comunista. Spirito che è, nell'un caso e nell'altro, di separazione innaturale ed illecita delle cose dai loro fini e limiti e modelli originari, spirito di conquista e di moltiplicazione numerica, spirito di economia pura incuriosa e scevra da ogni freno morale, spirito infine di Regia scevra da ogni freno dell'Arte. Per questo riguardo, non crediamo che il *Régisseur* borghese Reinhardt sia diverso dal *Régisseur* comunista Piscator, il quale ha portato semplicemente all'esagerazione il fenomeno. E, per questo riguardo, sembra ugualmente di vivere in un pianeta e in un mondo che ha completamente rescisso ogni legame di solidarietà e di similarità coi passati regimi e civiltà modellistiche, tanto tra le lunghe, fredde, chiuse, cupe, enigmatiche architetture di Neukölln, quanto tra quelle chiare, liete, brillanti e gonfie, come vele, di musiche e di danze, di Kurfürstendamm.⁴²⁴

Ci vorrà l'apparizione di Toscanini, a Berlino il 22 maggio 1929, per dirigere il *Falstaff* con l'Orchestra della Scala. Il conte Harry Kessler narra, oltre che della splendida cornice della Staatsoper e dell'esibizione di Arturo Toscanini, che tra l'altro gli piace ma non lo conquista, un gustoso quanto velenoso aneddoto sull'allora podestà di Milano, Giuseppe De Capitani D'Arzago. L'anacronismo dei due lacchè in livrea, in una Berlino „formidabile città del fuoco, questo crepitante cuore d'acciaio dalle sistoli e dalle diastoli a scoppio, questo paradiso perduto del peccato proletario della moltiplicazione logaritmica"⁴²⁵, non è solo pittoresco: dà il senso della percezione delle dinamiche culturali e sociali della Berlino di quegli anni da parte italiana.

Splendida cornice, splendida esecuzione. "Tout Berlin" entusiasta. Toscanini dirige splendidamente, con nerbo, raffinatezza e sicurezza, che sono strabilianti e trascinanti. Avvertì più splendore che profondità, ma non conquista. A dare ilarità alla serata contribuì il sindaco di Milano, un signore dal piacevole aspetto borghese con un'altrettanto piacevole consorte e signorina figlia, che lasciò per tutta la serata due giganteschi lacchè in livrea rosso scarlatto trapuntata d'oro in piedi impalati dietro le loro poltrone nel palco.⁴²⁶

Ma per Piazza, Toscanini aveva finalmente riportato a teatro la "quiete grandezza" del mondo mediterraneo, la sobrietà e la profondità di un'arte che non aveva bisogno di orpelli e sostegni, capace di per sé di diradare le nebulose macchinazioni del modernismo berlinese.

⁴²⁴ Ivi, pp. 160-161.

⁴²⁵ Ivi, p. 189.

⁴²⁶ „Berlin. 22. Mai. 1929. Vormittags mit dem Nordexpress in Berlin an. Abends mit Max in die Premiere des Scala Gastspiels unter Toscanini in der Staatsoper. Falstaff". Glänzendes Haus, glänzende Aufführung. „Tout Berlin" begeistert. Toscanini dirigiert glänzend, mit einem Nerv, einer Feinheit u. Sicherheit, die verblüffend u. hinreißend sind. Ich empfand aber mehr Glanz als Tiefe; ergreifen tut er einen nicht. – Zur Heiterkeit des Abends trug der Bürgermeister – De Capitani D'Arzago – von Mailand bei ein sehr bürgerlich aussehender Herr mit eben solcher Gattin u. Fräulein Tochter, der zwei Riesen Lakaien in scharlachroter Livree mit vielem Gold bestickt während der ganzen Vorstellung in seiner Loge hinter seinem Sessel stramm stehen ließ." Cfr. Harry Graf KESSLER, *Das Tagebuch 1926-1937*, a cura di Sabine GRUBER [et. al.], Stuttgart, Cotta, 2010, p. 248.

Qui, in pieno regno del macchinario scenico e dell'arteficio naturalistico, nel pieno campo d'Agramante della dimensione molteplice, nel pianeta dello «spazio» cubico sostituito ai «piani»; qui dove la Regia uccide quasi già l'Opera, e la cura maniacale ed eccentrica dell'Insieme mortifica l'Essenziale, e la ricerca dell'«atmosfera» finisce per pompar tutta l'aria ai polmoni; qui dove, infine – così nel teatro e nell'arte, non meno che, fuori, nella vita – la Razionalizzazione moltiplicante e centrifuga minaccia di sopprimere la Ragione una e centrale, e, in sostanza, per il vivere si perdono di vista le ragioni del vivere; qui Toscanini semplice semplice, con il suo vecchio bagaglio finto e tinto dentro i bauli, è venuto a proclamare, probabilmente senza nemmeno aver letto Aristotele, la verità facile ed elementare che, essendo l'arte in ogni modo una finzione e una imitazione, né potendo nemmeno l'Opera sottrarsi a questa legge, dal momento che reca, per esempio – e non ne può fare a meno – l'uomo che canta invece di parlare, è inutile ed è dannoso andare appresso a tanti assoluti dell'imitazione e perfezioni di realtà, e un poco di cartone è proprio quello che ci vuole; e per carità lasciatecelo stare.... Sotto a tutta la straordinaria esplosione di entusiasmo del pubblico e della critica berlinese per Toscanini non c'è soltanto l'ammirazione per una eccezionale bravura, ma c'è di più: c'è la crisi che da anni attraversa, e non si sa se n'esca viva, non l'Opera tedesca soltanto, ma tutta l'arte del Teatro tedesco, preso del resto limitatamente come una delle forme della vita e del costume della Germania attuale.... Che è successo?⁴²⁷

Ne *L'elogio del cartone*, Piazza, partendo dall'unanime risalto dato dalla stampa berlinese al concerto di Toscanini⁴²⁸ – nonostante le sfumature di Kessler – molto festeggiato anche dall'apparato della Repubblica, prende spunto per muovere una critica profonda a tutta una concezione dell'arte e del modo di fare spettacolo attraverso di essa. Il genio di Toscanini incontrava i favori del pubblico berlinese, proprio in virtù della forte componente etica della sua arte, una sintesi appunto di esigenze artistiche e convinzioni morali, comune a quell'*élite* che, con tutte le sfaccettature e gli abissi che vi sono, ad esempio, tra il teatro di Piscator, protagonista indiscusso del teatro di "estrema sinistra", e di Reinhardt, signore assoluto del teatro borghese, si identificava in gran parte nella concezione di un impegno morale dell'arte, in quanto tensione all'ideale di democrazia weimariana. Vi era in questo una comunanza trasversale, nonostante le feroci opposizioni ideologiche espresse negli intenti programmatici delle riviste letterarie berlinesi. Questa comunanza era anche l'espressione di una percezione della società complessa che coglieva anche la stratificazione complessa, a fronte di una visione sociale ampia, di un senso dell'essere corpo sociale a cui l'Italia mussoliniana opponeva un concetto di popolo

⁴²⁷ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, pp. 164.

⁴²⁸ Ne «La Stampa» del 24 maggio 1929, a pagina 4, Piazza aveva dato ampio resoconto sia del trionfo *Falstaff*, nonostante la tradizione negativa, con puntuali citazioni dalla stampa berlinese «Berliner Börsen-Zeitung», «Berliner Zeitung», «Deutsche Allgemeine Zeitung», «Vossische Zeitung», edizione notturna dell'accoglienza entusiasta per il *Rigoletto*, il 23 maggio, presso l'Opera Civica di Charlottenburg. Una bellissima foto di repertorio riprende il Maestro al ricevimento organizzato in suo onore alla Staatsoper contorniato dall'intendente Jedgen, da Mafalda Salvatini, dalla moglie di Stresemann, Käte, dalla signora von Siemens, dal direttore dei Berliner Festspiele, il Dr. Eger, da Max von Schillings, dal ministro per la cultura Carl Heinrich Becker, il podestà di Milano marchese Giuseppe de Capitani d'Arzago e dall'ambasciatore italiano a Berlino conte Luigi Aldrovandi Marescotti.

che molto si ricollegava all'elaborazione dell'Evola e che avrà molto successo, a partire dal nuovo decennio, nella Germania hitleriana. Pirandello, pur più volte invitato, non andò ai festeggiamenti in onore di Toscanini. Si negò, in parte, per un senso di rivalità e di orgoglio ferito – lui l'altro grande Italiano a Berlino, anch'egli maestro, ancora assorbito dalla sua fase di ricerca di uno sbocco che rendesse giustizia alla sua grandezza – in parte coinvolto nell'ennesima bega giudiziaria che lo vedeva opposto al suo traduttore di sempre, Hans Feist.⁴²⁹

L'Ambasciatore, che m'ha invitato jeri a colazione col Podestà di Milano [...] Marta mia, Tu mi parli della mia assenza da tutti i ricevimenti in onore di Toscanini e della Scala di Milano. A tutti i ricevimenti, del Teatro, dell'Ambasciata, del Municipio di Berlino, del Ministro degli Esteri sono stato invitato, e non sono voluto andare. Sono stato jeri a colazione dall'Ambasciatore, sempre con me gentilissimo, perché la colazione era per il Podestà di Milano De Capitani, e non Toscanini che non posso soffrire. Ammiro il maestro concertatore – lo stimo il più grande direttore d'orchestra del mondo – ma l'uomo e tutta la gente che si porta dietro mi sono insopportabili, i Foligno, i Castelbarco, i Fraccaroli... Tutta codesta gente ha ben saputo che io ero stato invitato e che non ho voluto vederli. Aponte del "Corriere" mi ha detto che le

⁴²⁹ In *Pirandello sulla scena tedesca*, nel volume citato a cura di Alessandro D'Amico, Milano 1961, a pagina 106, Oscar Büdel, cita due articoli dal «Mannheimer Morgen» che tuttavia non ci è stato possibile reperire per un'ulteriore verifica. „La prima assoluta di *Questa sera si recita a soggetto* si diede in Germania, a Königsberg. Ma anche in Germania le cose non andavano lisce per Pirandello. Già prima dell'inizio della stagione 1929-30, agli ultimi di agosto, il *Mannheimer Morgen* recava una notizia secondo la quale *Questa sera si recita a soggetto* già diverse volte annunciata da un teatro di Berlino non si sarebbe potuta rappresentare a causa di certe difficoltà insorte tra Pirandello e il suo traduttore Hans Feist. Questa controversia tra Pirandello e il suo traduttore ebbe come effetto che Pirandello vietò le messinscene delle sue commedie nelle traduzioni finora usate, a cura di Feist. Il traduttore, però, non avrebbe voluto rescindere il contratto e soltanto dopo lunghe trattative Pirandello sarebbe riuscito a liberarsi dal suo traduttore. Il *Mannheimer Morgen* annunciava quindi che era in corso una traduzione tedesca della nuova commedia sorvegliata dallo stesso Pirandello e che fra poco il pubblico tedesco avrebbe potuto assistere alla prima assoluta. Hans Feist rettificò e in parte smentì la versione data dal quotidiano, e in una lettera pubblicata il settembre 1929 scrisse: «È un errore che Pirandello abbia rotto i rapporti con me. *Sono stato io a rompere con lui*», per motivi economici e non artistici. «È altrettanto errato che Pirandello o qualsiasi altra persona avesse, finora, criticato *la qualità delle mie traduzioni*», le quali hanno riscosso ovunque le critiche più favorevoli, anche quando l'opera stessa non fu benevolmente giudicata». Feist concludeva con una dichiarazione di stima per l'artista facendo notare che le ultime quattro commedie di Pirandello (*Diana e La Tuda, L'amica delle mogli, La nuova colonia e Lazzaro*) erano state da lui tradotte «per amicizia» nonostante che nessuna di esse fosse stata messa in scena in Francia, una sola in Inghilterra e in Italia fossero state rappresentate soltanto dalla sua compagnia. In altri termini constatò che l'assenza dell'autore italiano dalle scene tedesche non era soltanto la risultante del dissenso verificatosi tra lui e Pirandello, ma era conseguenza di più vaste cause, da ricercarsi nel declino della popolarità dell'opera pirandelliana.” Nella lettera a Stefano del marzo 1929, Pirandello scrive del Feist che gli „s'è dimostrato una canaglia da trattare col bastone”, a completare il quadro delle ambasce, non solo economiche, in cui si trova; nella stessa lettera inizia la rincorsa alle notizie sulla nomina a membro dell'Accademia d'Italia. Cfr. Luigi e Stefano PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza*, op. cit., Berlino, 3. III. 1929, pp. 158-159. Hans Feist, l'amico di Klaus ed Erika Mann e la cui madre Hermine era amica della loro nonna "Offi", che aveva ospitato, l'8 settembre 1931, a Monaco il padre Thomas e Benedetto Croce, tentò ancora una riconciliazione. Nella lettera a Marta da Parigi, dell'8 giugno 1931, Pirandello riferisce del „desiderio ardentissimo [del Feist] di stringer[gli] ancora una volta la mano.” Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Parigi 8. VI. 1931, pp. 806-807. Qualche anno più tardi, nella lettera di Stefano al padre del 24 giugno 1933, si riferisce, „Mauri mi trasmette una lettera a te indirizzata, di Feist, che si rifà vivo: vorrebbe tradurre lui *Trovarsi*, per la Elisabeth Bergner [...]”. Luigi e Stefano PIRANDELLO, op. cit., Castiglione, 24 giugno 1933, p. 253.

figliole di Toscanini si struggevano dalla voglia di conoscermi... Non sono andato apposta. Avrò fatto male, Marta; ma certe soddisfazioni bisogna che io me le prenda. Se mi fanno male per un verso, mi fanno bene all'anima per un altro verso.⁴³⁰

Nel rifiuto di rendere omaggio a Toscanini, come spiega Pirandello stesso, si esplicita non tanto un'avversione nei confronti della sua arte di „concertatore”, che riconosce, quanto un disappunto per quel mondo che rappresenta. Piazza, dal canto suo, insiste sul genio toscaniniano „realizzatore del tutto obbiettivo e impersonale dell'Opera in sé, quasi che un'arte realmente obbiettiva non sia una contraddizione in termini, e un'interpretazione veramente impersonale e senza partecipazione sia possibile e concepibile”⁴³¹. Pirandello, comunque, non andò neppure l'anno successivo ai festeggiamenti in onore di Toscanini. Quelli del maggio 1930 furono certo i giorni estenuanti e frenetici delle prove di *Questa sera si recita a soggetto* al Lessing-Theater, ma al grande Toscanini lo opponeva, oltre ad una contestualizzazione politica diversa, un disequilibrio tra l'essere artista e l'essere *homo socialis*.

Marta mia, ho ricevuto un invito dall'Ambasciatore d'Italia N. U. Orsini Baroni di “andare a cena il giorno 28 corrente mese alle ore 22,30, per incontrare il Maestro Toscanini”. Il biglietto d'invito diceva proprio così: *per incontrare*. Saggio di lingua italiana in bocca o, peggio, della penna d'un Ambasciatore d'Italia. “S'incontra” un nemico; “s'accoglie” un ospite; ma qui era il caso di dire “per onorare” o “per festeggiare” il Maestro Toscanini. Sono stato in forse d'accettare quest'invito, prima di tutto perché così tardi questo signor Ambasciatore si è ricordato della mia presenza a Berlino, e poi perché, avendo una grande ammirazione per la bravura del Toscanini quale direttore d'orchestra, non ho nessuna stima né alcuna simpatia per l'uomo: borioso, scostumato e camorrista. Ma ho infine considerato che dimostrare antipatia, anziché solidarietà, tra Italiani, in terra straniera, non era bene; ho considerato che, proprio jeri, mandandomi a mano l'invito, l'Ambasciatore mi ha fatto ricevere con molta premura, dopo due soli giorni, il mio passaporto rinnovato per un altro anno (scadeva il 3 giugno), e che dunque, rifiutando con qualche scusa l'invito, avrei risposto con uno sgarbo a tanta premura; ho considerato ancora che il 31 avverrà al “Lessing theater” la prima rappresentazione di “Questa sera si recita a soggetto”, la quale, facendo parte come i due concerti del Toscanini del programma ufficiale della “Kunstwoche” (o settimana artistica) di Berlino sotto l'alto patronato di S. E. il Ministro della Cultura tedesco, richiede di prammatica la presenza dell'Ambasciatore d'Italia; ho imposto un freno al mio primo impeto contrario, e ho accettato.⁴³²

Luigi Pirandello, non andò all' “incontro” con Toscanini, ufficialmente perché preso anch'egli dai problemi di “regia” con il suo *metteur en scène*, Gustav Hartung.

Mi domandi come andò *l'incontro* con Toscanini? Non ci andai. Mandai la sera del 27 un telegramma all'Ambasciatore, nel quale dicevo: “Fissata per domani sera prima

⁴³⁰ Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 26. V. 1929, pp. 183-184. Si tratta di Roberto e Giulio Foligno, Arnaldo Fraccaroli, il conte Emanuele di Castelbarco, futuro marito della secondogenita di Toscanini, Wally.

⁴³¹ Giuseppe PIAZZA, op. cit., p. 165.

⁴³² Cfr. Luigi PIRANDELLO, op.cit., Lettera del 25 maggio 1930, p. 482.

prova d'insieme mia commedia Lessingtheater prego l'E. V. scusare la mia assenza cena Maestro Toscanini. Ossequi". – La mattina del 28, ricevuto il telegramma, l'Ambasciatore in persona mi chiamò al telefono per pregarmi di far di tutto per intervenire perché teneva molto alla mia presenza. Io lo ringraziai, ma gli dissi che era indispensabile, assolutamente indispensabile (ed era vero, del resto) la mia presenza a teatro per guidicare dell'opportunità, o no, d'una nuova scena aggiunta; e non andai.⁴³³

Tuttavia, nel giudizio concorde, estremamente critico, sui *metteurs en scène* tedeschi di Piazza e Pirandello, si evidenzia anche la convinzione che la regia weimariana asservisse l'opera d'arte a scopi che risiedevano fuori di essa, snaturandone l'essenza creativa con forzature strumentali sconosciuti agli intenti dell'autore, tuttavia Piazza rovescia i termini della „civiltà culturale” in un ambito che trascende l'arte e diventa piuttosto approccio alle tematiche etico-sociali che comunque presuppongono.

Il punto debole e leggermente interrogativo della sconfinata ammirazione tributata dai berlinesi a Toscanini e al suo – com'essi dicono – *Ensemble* nella memorabile visita della Scala a Berlino, è stato quello della mess'in scena, e principalmente dello scenario che li ha un poco urtati e disillusi. Il loro progreditissimo e viziato senso scenico visivo si è come ritratto scontento e scandolezzato davanti a certe candide e tremolanti richieste di scusa dell'approssimativo, e a certe sorridenti e cordiali confessioni del cartone, sull' alto fogliame rosseggiante, a mo' d'esempio, d'un qualche albero secolare o sull' architrave di granito di un qualche tempio egizio. Hanno creduto che fosse effetto di trascuranza o di inesperienza; e gliel' hanno anche, così come potevano, timidamente e rispettosamente detto o fatto capire. Ma hanno trovato duro. Così è perché Toscanini proprio così vuole, e non altrimenti! Se veramente la scena – è stato fatto loro capire di rimando – dovesse esaurire intera tutta la gamma dell'illusione, e se la finzione svolgessero entro il campo della boccadopera dovesse sul serio raggiungere la realtà, che cosa rimarrebbe più affidato alla fantasia del pubblico, e che verrebbe mai egli a fare in teatro?⁴³⁴

Proprio sul “gusto” del pubblico berlinese, Pirandello, in un'intervista rilasciata a Enrico Roma e pubblicata su «Comœdia» del 15 gennaio 1929, aveva affermato che „Qui [Berlino], anche il teatro è una cosa seria. Per quel pubblico divertirsi a teatro non significa soltanto passar la serata, ridere di banalità, digerire senza bicarbonato. Vecchia educazione teatrale.” Dunque si dibatteva intorno ad un tema che per Piazza investiva direttamente il “costume”.

Sia benedetto Toscanini per questa profonda, succosa, saporosa lezione di arte non soltanto di teatro, ma di costume e di vita, che egli è venuto a dare fin quassù, in *finibus infidelium*, con tanta semplicità e con tanto coraggio!⁴³⁵

⁴³³ Ivi, Lettera del 30 maggio 1930, p. 493.

⁴³⁴ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 163.

⁴³⁵ Ivi, p. 164.

Le forti censure di Piazza attengono, rispetto a Pirandello, ad ambiti differenti. Anche quando il primo scrive di regia, mira in realtà altrove, ovvero al cuore della Repubblica weimariana, guidato dalla – evidentemente piuttosto condivisa – convinzione nello schieramento intellettuale italiano, che „l’arte, infatti, crea una realtà, non copia mai una realtà”⁴³⁶.

Qualunque fedel minchione che arriva a Berlino e trova al Kurfürstendamm la prima cocottina da porsi sulle ginocchia, se la porta la sera a teatro, e l’indomani mattina, appena desto, scrive subito al giornale suo amico mirabilia di quel che ha visto del teatro tedesco, e dei suoi famosi Régisseurs: Jessner, Reinhardt, Piscator, e chi più ne ha più ne metta.... Ebbene, quando sarà, una volta, finalmente detto che proprio in grazia di questi signori il teatro tedesco è in piena fase di rimbarbarimento? Conquiste della tecnica e miracoli del macchinario, settori mobili, disposizioni verticali, sostituzioni istantanee di palcoscenici, ferree piattaforme giranti, meccanica disciplina di costruzioni e di masse, magistero dell’Insieme, ricerca della quarta o dell’ennesima dimensione, introduzione dello «spazio» come personaggio, aggogamento del film, realizzazione dell’atmosfera, tutte queste ed altre belle e buone cose non sono e non saranno mai nulla, e non rappresenteranno mai un reale progresso nemmeno sul primitivo ometto shakesperiano recante la scritta «io sono il chiaro di luna», o «io sono il muro» che divide i due disgraziati amanti Piramo e Tisbe, fino a che esse non saranno ridotte e trattenute al loro giusto posto di mezzi e strumenti servili dell’Opera, e fino a che la tronfia, vuota, meccanica e redditizia superbia dei Régisseurs non sarà ricacciata indietro all’umile funzione – che allora soltanto s’innalza – di stender tappeti e sparger fiori al passo dell’Arte.⁴³⁷

Sulle criticità che investivano invece la regia vera e propria, quando si tratta di difendere la paternità dell’autore rispetto alla sua creatura, sembra quasi di leggere Pirandello, ad esempio, quando scrive a Marta nella lettera del 18 maggio 1930⁴³⁸ oppure nell’intervista di Corrado Alvaro apparsa su «L’Italia Letteraria».

Ma la possibilità di ottenere tutti gli effetti, la tecnica portata alla sua massima perfezione, sta finendo coll’uccidere il teatro. Basta talvolta a questi régisseurs un abbozzo di commedia, che permetta di portare sulla scena cose mai lassù vedute, per muoverli a farne uno spettacolo. Le danze, le acrobazie, il circo equestre, i mutamenti di scena rapidi e con macchine potenti e perfette, hanno finito col diventare altrettanti mezzi di corruzione del teatro stesso. Io, col mio dramma nuovo, intendo reagire a questa tendenza. – E un régisseur che voglia sfogarsi a fare prodigi tecnici, può trovare in esso il fatto suo.⁴³⁹

⁴³⁶ Cfr. Enrico ROMA, *Pirandello poeta del «cine»*, in «Comœdia» del 15 gennaio 1929, citato da Ivan PUPO, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, p. 420.

⁴³⁷ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, pp. 165-166.

⁴³⁸ Cfr. Luigi PIRANDELLO, *op.cit.*, lettera del 18 maggio 1930, p. 468; lettera del 25 maggio 1930, pp. 483-484; lettera del 31 maggio 1930, p. 494.

⁴³⁹ Cfr. Corrado ALVARO, *Pirandello parla della Germania del cinema sonoro e di altre cose*, in «L’Italia Letteraria», A. V, n. 5, 14 aprile 1929.

Non è così, invece, quando si tratta della regia in quanto prodigio spettacolare dell'arte, in quel caso la forbice tra Pirandello e Piazza è estremamente divaricata.

Già i tedeschi [...] Reinhardt, ma anche Piscator. Piscator fa delle cose meravigliose. Ma a me pare che imiti troppo i Russi e quindi strafaccia. Immagini che i russi hanno messo in scena *La Locandiera* di Goldoni in stile cubista. Questi sono delitti perpetrati contro lo spirito di una creazione e da condannarsi quindi con ogni energia. La messa in scena non deve sopraffare il lavoro che mette in scena. Ma delitti di questo genere, pur non meritando attenuanti, si spiegano. I progressi della tecnica nel campo teatrale sono immensi. Ho visto, specialmente in Germania, miracoli. Palcoscenici che si sollevano per metà o per intero, o che si sprofondano, luci che bagnano tutto in una specie di alone fantasmagorico, irreali, sgorgando dalle fonti più impensate. Prodigii. Le dico, prodigi. E allora avviene, veda, che la macchina – sì, proprio la macchina – acquisti coscienza di sé, voglia vivere, muoversi, mangiare.⁴⁴⁰

Gli anni berlinesi di Monelli e Piazza rappresentarono il culmine della vita teatrale della città. Erano gli anni in cui Berlino contava più di cinquanta teatri, *régisseurs* di fama lasciavano direzioni prestigiose in “provincia” per mettersi alla prova sulla scena della grande ribalta berlinese; lo stesso Gustav Hartung, il regista di *Questa sera si recita a soggetto* al Lessing-Theater di Berlino nel 30, si era cimentato nel 1927 come direttore del Renaissance-Theater, ma, com'è noto, senza fortuna. Ancor più che di Reinhardt e Piscator, furono gli anni di Leopold Jessner, di Jürgen Fehling, Karl Heinz Martin, Heinz Hilpert, Bertolt Brecht, Erich Engel. Fu il tempo degli *Zeitstücke*, della *Gebrauchslirik*; anche il repertorio classico venne riproposto in funzione politica, rivisitandolo secondo i dettami del teatro epico, nel tentativo di preservarlo dall'irrazionalismo latente che sempre più permeava le messinscene della prima e della seconda metà del Ventennio. Fu un teatro che mirava profondamente alle grandi battaglie per i diritti civili – Pirandello per esempio ne fu attratto – alle riforme della società, ai diritti delle minoranze. *Pièce* come *Krankheit der Jugend*, *Anja und Esther*, *Bibi* di Heinrich Mann denunciarono la loro minaccia ai margini del codice penale, *Die Verbrecher*, *Sladek oder Die schwarze Armee*, la sfiducia nell'esercizio della giustizia spesso connivente con le frange più retrive e reazionarie. Si poneva insomma il problema di una generazione che, anche nelle tematiche sessuali, esprimeva un deficit proprio della generazione dei padri, la criticità di un disagio sociale, tentando di dare visibilità a una generazione che non era capace di sostenere sé stessa, tanto meno quindi le vacillanti sorti dell'instabile Repubblica. Le diversità rispetto alla realtà italiana furono dunque enormi, la richiesta che veniva all'arte in Germania, e a Berlino in particolare, non subiva i condizionamenti di quasi un decennio di egemonia fascista, si ricordino gli entusiasmi alle prime rappresentazioni teatrali nella

⁴⁴⁰ Cfr. Enrico ROCCA, *Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in «Il Popolo d'Italia», A. XV, n. 236, giovedì 4 ottobre 1928, p. 3. Si confronti il brano sopra citato con quello del Piazza che sembra echeggiare quasi letteralmente l'intervista data da Pirandello a Enrico Rocca. „Qui, in pieno regno del macchinario scenico e dell'arteficio naturalistico, nel pieno campo d'Agramante della dimensione molteplice, nel pianeta dello «spazio» cubico sostituito ai «piani»; qui dove la Regia uccide quasi già l'Opera, e la cura manicale ed eccentrica dell'Insieme mortifica l'Essenziale [...]”. Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 164.

Berlino del dopoguerra, per la prima volta senza poliziotti nelle sale teatrali, finalmente liberi dalla pressione fisica e psicologica della censura. La critica di Giuseppe Piazza a quel teatro si trasformò dunque in acrimonia, la recensione divenne occasione di bordate antisemite che già preannunciarono i toni, questa volta autoctoni, dell'arte "degenerata".

Negli ultimi anni, a mano a mano che il Régisseur prepotente e onnipotente s'avanzava in prima linea nel teatro tedesco, e che la sua figura giganteggiava trinciando alto col braccio fariseo segni geroglifici nell'aria del Tempio, il sacerdote, il vero sacerdote, cioè il Poeta, aveva finito col ritrarsi a poco a poco indietro per i colonnati fino a ridursi a sedere come un mendicante sui gradini del pronao, a ritagliar dalla carta pupazzi da incollare sui volanti delle clamide del falso sacerdote! Qui l'inversione, e la perversione, son procedute a tanto che gli autori creano i loro personaggi per poter servire di risalto o di spunto all'arte sovrana di questo o di quel Régisseur! E poi i critici, disegnando la crisi del teatro tedesco, si domandano come accada che il tempo moderno non produca più degli Schiller. Sfido io! Produce troppi Reinhardt.⁴⁴¹

Quanta distanza tra la provincia italiana e il caos della modernità di *Metropolis* di Lang, „sai quel *metteur en scene* dell'UFA?“, scrisse Pirandello a Marta⁴⁴², o dall'allucinante visione di *Nosferatu* di Murnau, dalla *Berlin Symphonie einer Großstadt*⁴⁴³ di Walther Ruttmann, lo stesso regista di *Acciaio*, da *Menschen am Sonntag* – dei giovanissimi Robert Siodmak e Edgar Georg Ulmer, l'altrettanto giovanissimo scenografo Billy Wilder, che allora portava ancora il suo vero nome, Samuel Wilder, ma preferiva farsi chiamare Billie – un film semi-documentario, al tramonto del film muto, con tutti i crismi della *Neue Sachlichkeit*, con riprese documentariste e messinscena drammatica che riverbera al contempo la fine del cinema weimariano.

⁴⁴¹ Ivi, p. 166.

⁴⁴² Cfr. Luigi PIRANDELLO, *op.cit.*, lettera del 12 maggio 1930, p. 383.

⁴⁴³ „La tendenza migliore, dunque, del film tedesco, sarebbe oggi quella descrittiva, come in *Acqua, Asfalto, Sinfonia d'una grande città*, ma quest'ultima di genere assai inferiore. [...] Alla convenzionalità del film internazionale si sostituisce bisogno di documentazione, di colore locale, che mi fa pensare ad alcuni rapporti che hanno queste cose con la letteratura: la ricerca di espressioni autentiche nazionali come le più adatte a divenire universali.“ Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania.V - Del Cinematografo*, in «L'Italia Letteraria», A. V, n. 36, 8 settembre 1929, p. 4.

I popoli sanno amare i propri tiranni e divenire loro stessi tirannici. Quegli intellettuali che rivendicano la propria appartenenza al popolo vorrebbero in verità essere tirannici a loro volta, e sono pronti a collaborare col primo tiranno venuto. Chi può dire se a Berlino, o in qualsiasi altro posto, non tornerà un giorno un Reich millenario, se il popolo non invocherà una nuova follia? Allora gli intellettuali potranno fare fronte unito, non cambieranno niente. Ma anche gli intellettuali asserviti al fascismo sono inutili. Le parole non hanno mai ucciso nessuno.⁴⁴⁴

„L'ANTICRISTO" E IL „PARAGONE IMPOSSIBILE"

Il 3 ottobre 1929 morì Stresemann, tre giorni dopo ebbero luogo i funerali solenni. Piazza gli dedicò un intero capitolo, *Un eversore*, chiedendosi se la dipartita non avesse risparmiato, a colui che non aveva amato e non aveva capito „gli Italiani nuovi”, „il dolore di assistere a disillusioni e a crisi spirituali maggiori pel suo paese”⁴⁴⁵. La morte di Stresemann aveva gettato secondo Piazza un'ulteriore ombra sul „progrediente infiacchirsi degli organi centrali dello Stato, con una furia che in certi momenti confina con la follia”⁴⁴⁶. Piazza individuò il fallimento di Stresemann, e di buona parte della classe politica della Repubblica democratica, nell'incapacità di scegliere tra il vecchio e il nuovo, o meglio nella coesistenza dell'uno nell'altro.

[...] per cui, se si volesse in una sola formula sintetizzare tutta la sua opera di uomo di Stato, si potrebbe, in certo modo dire che essa consisté tutta nello sforzo di innestare e di contemperare la concezione di Stato bismarckiana con lo sviluppo fino alla ennesima potenza del parlamentarismo. Impresa, come si vede, di per se stessa estremamente difficile, e quasi disperata poi in un paese come questo, in cui per sue speciali peculiarità storiche il parlamentarismo è diventato regime ed è uscito fuori di tutela in piena libertà solo quando era già decrepito e gravato di tutti i vizi della senilità, non meno di altri Parlamenti del mondo che lo precedettero di molto nella liberazione da ogni tutela.⁴⁴⁷

Una „fatica assurda” l'aveva definita il giornalista italiano, nelle opere, oltre che nei fatti, che preannunciavano l'imminente collasso della Repubblica. Sin dalla seconda metà del Ventennio, gli intellettuali che avvertivano la responsabilità etica di un impegno diretto in favore delle sorti della democrazia repubblicana avevano prodotto un gran mole di opere

⁴⁴⁴ Frédéric PAJAK, *Manifesto incerto con Walter Benjamin, sognatore sprofondato nel paesaggio*, Roma, L'orma editore, 2020, p.109.

⁴⁴⁵ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁶ Ivi.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 64.

abitate da personaggi di quel passato dal quale „l’eversore Stresemann”, secondo Piazza, non aveva saputo liberarsi. Essi denunciavano con toni preoccupanti i rigurgiti e le nostalgie guglielmine che andavano saldandosi con le violenze dell’estrema destra nazional-socialista, sintomi di una minaccia ben più pressante per le sorti repubblicane.⁴⁴⁸

Il vecchio Stato – qui non meno che altrove, sebbene sembri novissimo – minato dal suo stesso economismo distruttore d’ogni limite morale, è insufficiente a contenere e riprendere le nuove masse create dalla moltiplicazione del lavoro, che, fatte preda dell’economia bruta, cercano al di fuori di esso i nuovi limiti etico-statali, necessari sempre alla natura umana. Beati gli Stati che hanno ciò compreso in tempo prima dell’urto, e che hanno saputo rinnovellare completamente se stessi, per accoglierle, pacificate, sotto il magistero di un Verbo nuovo. Io penso, ciò scrivendo, alla luce che viene dall’Italia, e che qui tanti occhi chiusi – compresi quelli pure apertissimi, del signor Stresemann – si rifiutano di vedere....⁴⁴⁹

Impregnato della supponenza politica del Piazza, il brano citato che aveva preceduto di poco più di un anno la morte di Stresemann – un’aperta lusinga per l’Italia del duce – segna anche un’evoluzione nella percezione del movimento di Hitler. „La Repubblica di Weimar [che] aveva compiuto un salto temporale, sconvolgendo la Berlino guglielmina con una proiezione temporale che permeava ogni strato del quotidiano della città ghettizzando l’ipocrisia quasi estranea della città di Schinkel e Schade”⁴⁵⁰, non aveva saputo prevedere la provenienza del colpo di grazia. Monelli e Piazza più volte incalzarono la cecità repubblicana, la passività politica nei confronti dell’estremismo, di destra e di sinistra, censurando duramente i „bravi repubblicani [che] gettarono facile ironia sul fallito colpo”⁴⁵¹ dopo il *putsch* del 1923. All’indomani dell’arresto di Hitler, Monelli si era sbizzarrito sul capo del nazional-socialismo: „Hitler l’anticristo, e i suoi fanciulli generosi e fanatici”, „l’ex tappezziere e verniciatore viennese [che] ha la faccia della sua professione”, „Schmussolini”, „un profeta dal vocabolario e dai gesti plebei; un invasato di fuoco sacro che ha la temerarietà della frase ma assai meno quella del gesto, e che si accascia talvolta spaurito dall’enormità della missione che si è assunto”⁴⁵², sostenendo, a suo dire, l’impossibile paragone con il movimento fascista in Italia e con la figura del duce in particolare⁴⁵³.

⁴⁴⁸ Si pensi ad esempio a *Revolte im Erziehungshaus* di Martin Lampel, ai *Trojaner* di Curt Corinth, a *Italienische Nacht* di Horvath, ai *Verbrecher* di Bruckner piuttosto che a *Kolonne Hund* di Friedrich Wolf etc.

⁴⁴⁹ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵⁰ Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵¹ Ivi, p. 61.

⁴⁵² Ivi, pp. 34, 56, 57.

⁴⁵³ „Hitler è la teoria incerta e timida che agisce d’un colpo, come i timidi, proprio quando non dovrebbe; ma gli manca sopra tutto l’ispirazione e l’incitamento di una massa di aderenti capace e solida. Gli manca l’audacia delle classi intelligenti, il concorso della borghesia migliore. Guardateli, gli hitleriani, nelle collezioni del *Simplicissimus*, se non conoscete ancora le atroci e perfette caricature di Georg Grosz. [...] Ho detto che sarebbe un errore paragonare il fascismo nostro a questo così detto fascismo tedesco. Ma mi piace portar qui, – come simbolo di questo abisso fra i due fenomeni, – l’esempio delle canzoni che cantano i giovani delle centurie animose. Da noi un inno nato sui monti, fra gli alpini, che invoca la giovinezza, la bellezza, la novità e la fioritura di una primavera sacra; qui si canta l’inno di Ehrhardt, che è una specie di catalogo di

Ma bisogna notare qui che la posizione morale di Hitler è guastata irrimediabilmente dal paragone che i suoi, e gli avversari, ne fanno con Mussolini. Ci son confronti che schiacciano. Chi poteva essere un modesto e bravo imitatore diventa un grottesco impostore. La leggiadrissima Dresda appare subito goffa a chi la sente definire la Firenze del Nord. E fu facile freddura per gli avversari affibbiare a Hitler il nomignolo: Schmussolini da Schmutz che significa porcheria.⁴⁵⁴

Le previsioni di Paolo Monelli, dopo l'elezione di Hindenburg⁴⁵⁵, in quell'occasione attribuì gravi responsabilità alla comunità ebraica furono a conti fatti esatte. Hindenburg, „il santone dei ricordi di guerra”, aprì le porte alla saldatura tra la destra nazionalista e reazionaria con i nazisti, ma mentre Monelli rimase molto critico rispetto a quest'eventualità, Piazza, considera i 107 mandati dei nazionalsocialisti, il risultato elettorale del 14 settembre 1930, come „la rinascita delle forze di difesa e di salute della Germania”. Così „mentre il proletariato tedesco incessantemente si sposta e costantemente passa dalla Socialdemocrazia verso il Comunismo, la borghesia sgomenta cerca la salvezza correndo in massa verso il Nazionalsocialismo”⁴⁵⁶.

C'è dunque forse assai più di quanto basta per poter concludere che, ai fini della tanto desiderata e conclamata «revisione» e restaurazione della piena ed intera sovranità e parità tedesca, siano assai più giovati gli anni di paziente e virile politica di «adempimento» stresemanniana e socialdemocratica, che non possano giovare mai gli anni ancor non nati dei taumaturgici avventi che il demagogismo tedesco-nazionale non si stanca di promettere tutti i giorni alle plebi tedesche affamate di giustizia internazionale.⁴⁵⁷

Tuttavia anche Piazza, pur fra le più volte evidenziate contraddizioni weimariane, prese atto di un percorso unitario in atto nell'azione politica di quella classe dirigente che faceva capo a Ebert, Rathenau e Stresemann, sostanzialmente privo di strappi, nonostante gli anni turbolenti tra la fine della Prima Guerra e gli inizi della Repubblica di Weimar, con un riconoscimento di fatto dell'assunzione di responsabilità alla stessa socialdemocrazia⁴⁵⁸.

chincagliere: «Sul braccio portiamo la nave dei Wikingi — e sull'elmo di acciaio la croce uncinata — e la cintura è bianconerorossa.»” Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 57.

⁴⁵⁵ „Ma quattordici milioni e mezzo di elettori decisero che fosse lui, l'uomo che raccogliesse il frutto di quel disparato lavoro, di quelle parziali vittorie; ed in una gloriosa primavera egli percorse le vie trionfali fra la folla osannante, come è avvenuto in altre primavere del passato. So bene che questo paragone, per discreto che ne sia il tono, darà sui nervi ai più accesi adepti del generale, antisemiti e anticattolici, pagani e odinici; poi è pericoloso, perché potrebbe far pensare al *crucifigge* così vicino agli osanna. Ma non lo dite anche voi, scrittori della *Deutsche Zeitung*, che Berlino merita davvero l'appellativo di Nuova Gerusalemme, per i trecentomila ebrei che vi prosperano e vi facevano, fino a ieri, i repubblicani? (Oggi, a legger certa carta stampata, è già un'altra cosa.) Cfr. Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁶ Giuseppe PIAZZA, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 257.

⁴⁵⁸ „E il curioso e significativo, a definire il tipo fisionomico dello Stato che regge la Germania post-versaglista e l'indole e il carattere degli avvenimenti e rivolgimenti interni che si produssero al critico svolta di dieci anni orsono, è questo: che sono cioè quelli che negano la rivoluzione, vale a dire i tedesco-nazionali, e che

La dittatura è diventata improvvisamente, in Germania un termine ordinario e comune [...] croce o testa, alla grande coalizione o dittatura. [...] Stretto fra la morsa di quest'intima contraddizione, dottrinaria a un tempo e morale, non è il signor Stresemann solo che si dibatte, ma è tutto il ceto medio politico dirigente tedesco, del quale Stresemann può essere preso soltanto come rappresentante tipico più eminente. [...] Nell'un caso o nell'altro, è molto probabile dunque che la Socialdemocrazia, nata in terra tedesca, e che infiammò già e fecondò con un'alba di fuoco le generazioni fanciulle quarant'anni or sono, si ritrovi ora, dopo aver fatto il giro del mondo, un'altra volta in terra tedesca al crepuscolo della sua ultima sera.⁴⁵⁹

Era ancora il luglio del 1929, Piazza mette alla gogna la decadenza del parlamentarismo weimariano addebitandola ad un processo straniante dell'identità culturale della società tedesca. Erano quelli i giorni nei quali si dibatteva sull'abolizione dell'articolo che puniva l'omosessualità, la riforma del codice penale, il ruolo della donna in seno alla società tedesca.⁴⁶⁰

L'inflazione parlamentare insomma, alla fine, che sopravviene come corollario e come riprova delle altre due inflazioni, quella monetaria e quella economica, che l'hanno preceduta o accompagnata; e attinge la midolla dello Stato. Anche quest'ultima forma d'inflazione parlamentare, ha naturalmente il suo Stinnes; e questo Stinnes il destino ha voluto che fosse il socialdemocratico Ermanno Müller. [...] Tutto questo «razionalismo» dissolvitore si serve di due veicoli sociali, due specie di brodaglie di cultura microbica, in cui fiorisce e si dilata: l'ebraismo e la donna politica, il primo con la sua connaturata mancanza di solidarietà occidentale, la seconda con la improntitudine e l'infantilismo estremista che le deriva dalla sua atavica impreparazione. Dovunque c'è una porta da abbattere sul chiuso d'un antico costume, o una barriera da rimuovere sul corso d'un istinto impedito, trovi gli sforzi «razionalistici» di questi due ribelli associati che sono l'ebreo e la donna politica: dalla Commissione giuridica del Reichstag, ai posti direttivi e propagandisti del Comunismo. Tutti i limiti sono distrutti: è dichiarata irrazionale non soltanto la

rappresentano essi stessi la continuazione di mentalità e la solidarietà col passato, quelli che parlano di «non adempimento» e che perciò implicitamente rescindono ogni corresponsabilità con la vecchia Germania; mentre invece il partito socialdemocratico di nuovissimo avvento alle responsabilità del potere, che potrebbe a maggior diritto rescindere per la «rivoluzione» intervenuta, ogni corresponsabilità col vecchio regime e respingere da sé ogni riconoscimento e «adempimento», fermamente fa fronte e volenterosamente paga, e anche oggi un'altra volta sottoscrive con la medesima mano.” Ivi, pp. 257-258.

⁴⁵⁹ Ivi, pp. 260-261 e 268.

⁴⁶⁰ „E il bottone più grosso era caduto, in fine, giorni prima ancora, dopo la più memorabile delle battaglie, ed era stato quello dell'articolo 175, dell'articolo contro la omo-sessualità. È caduto. Via! «Un progresso civile!» annunziavano a grandi titoli, gonfi e pettoruti, i giornali democratici. «Un ultimo velo dell'oscurantismo strappato!». [...] Fin dove questa Commissione di questo passo voglia arrivare non è dato prevedere; ma un luminoso punto di arrivo è certo quello che ha segnato tempo fa un avvocato israelita il dottor Johannes Werthauer, il quale ha pubblicato un progetto di codice penale tedesco in soli 21 articoli, ottenuti, s'intende, a via di eliminazione di reati, e che non conosce pene maggiori di cinque anni di reclusione! [...] Giornali democratici reputati seri come la Vossische Zeitung e altri hanno – non esagero – gridato al miracolo di questi 21 articoli che raggiungono – e questo è vero! – quello che i 421 articoli del codice esistente non sono riusciti a raggiungere.” Ivi, pp. 300-301.

cintola, ma tutto il vestito. Tutto ciò si riconnette anche alla vasta e corruttrice propaganda del nudo che si fa in Germania, contemporaneamente all'opera di sbottonatura sessuale od omosessuale che fanno le varie Commissioni più o meno giuridiche: leghe del nudo, società del nudo, colonie estive di nudi accampate in attendamenti alla periferia di Berlino, stabilimenti balneari adamitici, rappresentazioni teatrali del nudo – anche questo va all'attivo della «scena di Piscator»! – ginnastica del nudo nelle scuole tra giovanetti e giovanette, con relativi inviti ai parenti, riviste e giornali del nudo e di ogni sorta e ramo del pervertimento sessuale; tutto ciò con un linguaggio semimistico frammisto di sole e di «sole dell'avvenire»... Poiché chi dirige le fila di tutto questo razionalismo illuminista e dissolutore è, attraverso le varie è ben finanziate «leghe dei diritti dell'uomo», niente altro che il Comunismo moscovita.⁴⁶¹

Nella seconda parte del volume, Piazza accentuò l'elemento propagandistico, soprattutto quando si trattava di sottolineare i timori nei confronti del temuto pericolo comunista, secondo lui vero ispiratore del disfattismo weimariano insieme all'intellighèzia ebraica. Gli attacchi agli intellettuali „ebraico-sinistroidi”, come ad esempio Friedrich Wolf e Georg Bernhard, si caricano di tinte antisemite. Nel suo individuare nell'arte uno strumento di potere, Piazza aveva difficoltà a mediare tra quest'affermazione apodittica del fascismo e la rivendicata autonomia dell'arte nei confronti degli intellettuali weimariani, che ai suoi occhi miravano a scalzare il potere stesso pervasi dall'utopia rivoluzionaria.

Sebbene scrittori politici elegantissimi del taglio arcidemocratico di un Wolff e di un Bernhard, trovino di supremo buon gusto, tutti e due quasi per una parola data, di paragonare nientemeno che i rappresentanti dell'Industria germanica ai «clowns» Fratellini o al divino Grock, per il solo fatto che hanno dovuto lì per lì ricorrere al teatro di varietà della Scala per contenere una loro troppo numerosa assemblea antigovernativa (con che si dimostra che la letteratura democratica si ferma volentieri ai lazzi di primo acchito e di più facile comprensione, e non le par vero di far due capriole infarinate al solo sentir nominare un'arena); pur tuttavia noi, col nostro buon odorato di ficcanasi stranieri al di fuor della mischia, continuiamo a credere che il memoriale uscito da quell'assemblea di rappresentanti autentici e autorizzati dell'economia tedesca costituisca ancora un formidabile documento – se ce ne fosse bisogno – contro non diciamo l'attuale governo, ma contro il regime stesso che impera da dieci anni in Germania.⁴⁶²

Nel lento e inarrestabile scivolare di Berlino, e della Germania repubblicana tutta, verso la deriva nazista, Piazza prese atto, già negli ultimi scorcì del 1929, come fatto oramai compiuto, dello sfaldamento della Repubblica⁴⁶³ e delle forze che l'avevano, seppure in modo conflittuale e contraddittorio, sostenuta, anche se non ha ancora la percezione della vittoria del nazionalsocialismo quanto piuttosto dell'ascesa della sinistra radicale⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Ivi, pp. 270 e 303.

⁴⁶² Ivi, p. 304.

⁴⁶³ Cfr. il suo articolo su «La Stampa» del 16 ottobre 1929, *Lotta senza quartiere in Germania*, p. 7.

⁴⁶⁴ „Quelli invece, a cui egli decreta una sempre crescente vittoria, a scapito anche proprio dei tedesco-nazionali, sono i loro alleati di campagna plebiscitaria contro il piano Young, i nazionalsocialisti e razzisti di Hitler, che sono ancora troppo pochi al Reichstag, ma che rappresentano la sola forza di rinascita e di salute visibile per il momento in Germania, perché raccolgono non solo le maree di anno in anno crescenti della

Scivola. Costantemente, lentamente, intrattenibilmente scivola, come una montagna staccata, su una piattaforma di infiltrazioni argillose; e scivola verso una meta che non può essere riconosciuta per altra che per la piatta pianura bolscevica. Illusioni su questa marcia sono sempre meno possibili. Il decennio più che superato sembra ormai confermarla agli occhi di tutti, con sempre minore possibilità di dubbio o di ritorni indietro.⁴⁶⁵

Dopo l'ebbrezza, straziata, della speranza di una palingenesi umana, la desolazione della realtà immutata rispetto alla tensione utopistica pur sofferta del dopoguerra, cambia la prospettiva d'osservazione della borghesia tedesca e anche di parte dell'intelligènzia che aveva alimentato con una tensione straordinaria la creatività artistica del secondo decennio del Novecento. La cronaca prese il sopravvento rispetto alla tensione idealistica che aveva tentato di progettare all'interno degli spazi repubblicani un futuro che si auspicava coniugato alla battaglia dei diritti civili e all'emancipazione morale e sociale. L'affievolirsi della spinta propulsiva, ma soprattutto la constatazione di un fallimento politico che non era stato capace di sanare i conflitti e neppure le urgenze contingenti, se da un lato favorì le mai sopite nostalgie guglielmine, dall'altro, con la crisi del 1929, riporta il paese alla disperazione dell'immediato dopoguerra. La *Lotta senza quartiere in Germania*, che Piazza descrive sullo sfondo dei tafferugli per il plebiscito, ripresenta immagini già vissute nel 1923. Cadute le inibizioni della responsabilità per il conflitto perduto, stemperata la pressione dei trattati capestro di Versailles, la destra ritorna ad essere un richiamo suadente plausibile per la borghesia tedesca.

Da ciò la palma al Comunismo, e al Nazionalsocialismo; da ciò la sconfitta e il dispregio sempre crescente dei partiti medi, e specie del democratico, sempre più dimentico della realtà e della necessità statale, e con qualche eccezione solo per il Centro, in grazia della sua resistente base religiosa. Da ciò il relativo abbandono dei tedesco-nazionali, che si ostinano nella velleità restauratrice di uno Stato, che ha fatto ieri appena troppo tangibile fallimento. Da ciò infine, soprattutto, lo svuotamento progressivo delle file della Socialdemocrazia, che, fallito il suo momento undici anni or sono, si è ridotta da allora a una miseranda oscillazione tra un borghesismo sfruttatore e un demagogismo approfittatore [...]⁴⁶⁶

nuova gioventù borghese affacciantesi alla vita politica, ma anche le vecchie reclute della borghesia malcontenta e disillusa, e dei non politici, i quali tutti di una cosa sola sono in cerca: dello Stato. Di uno Stato però che non sia un puro e semplice, storicamente assurdo e impensabile, ritorno al passato quale lo presentano loro i tedesco-nazionali. Essi cercano sì uno Stato-Rivoluzione, e non già uno Stato-Reazione. E di tipi di Stato-Rivoluzione non ve ne sono oggi in Germania come nel mondo che due: il Fascismo (in Germania nella sua forma e incarnazione del Razzismo e Nazionalsocialismo hitleriano) e il Comunismo: il polo della Affermazione e il polo della Negazione, l'Europa e l'Antieuropa. [...] Ma, aggiungiamo subito, il Nazionalsocialismo è un partito ancor troppo giovane e in formazione, e entrato troppo da poco nell'agone politico, perché non abbia davanti a sé tutto il tempo necessario per aggiustare a poco a poco alla stregua della realtà e dell'azione anche le sue credenziali e il suo credo teoretico." Ivi, p. 315.

⁴⁶⁵ Piazza GIUSEPPE, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 315.

Alla fine del 1929 arriva a Berlino Guido Piovene, aveva appena ventitré anni, allievo di Borgese, già autore di recensioni e scritti su «La parola e il libro», «Leonardo», «I libri del giorno».

Tutto saliva a superficie, voleva affermarsi e legittimarsi, in un ribollito indiscriminato e aggressivo degli appetiti vitali di qualsiasi specie. Perfino le società di anormali avevano giornaletti di propaganda, manifesti pubblicitari affissi ai muri delle strade con figure di significato indubbio, e chiedevano una rappresentanza in Parlamento. Ma ho parlato di immagini e simboli rivelatori. I primi che mi tornano nella mente sono quelli di una antichità remota, di un ritualismo arcaico, che non contrastava con il modernismo oltranzista del costume e delle architetture, ma sembrava coincidervi. Per un lato Berlino pareva una New York straripata oltre il limite, portata più in là di New York da una filosofia radicale e convulsa che traeva da ogni premessa le massime conseguenze, nel carattere razionale delle abitazioni nuove, nelle porte che già a quel tempo si aprivano da sé, nelle scrivanie con tastiere di bottoni, nell'associazione degli strumenti meccanici alla vita umana. Ma questo assumeva in gran parte un aspetto fantastico, estetizzante, strano, dovuto, appunto, ad una filosofia o a una chimera più che ad un bisogno pratico.⁴⁶⁷

In quell'autunno, così inquieto, giunse in città anche il giovane brillante allievo di Friedrich Meinecke a Berlino e, l'anno successivo, di Bertrand Russel a Londra, Antonello Gerbi, borsista della Rockefeller Foundation „su proposta di Luigi Einaudi e di Benedetto Croce”⁴⁶⁸.

Il ragionamento è vizioso: e cominciano anche loro ad accorgersene. L'interessante è vedere in questa bifronte politica finanziaria, il doppio riflesso dell'anima tedesca; sognante e fantastica e romantica, coi suoi musicisti e poeti e scenografi di teatro; pratica e rapace e casalinga coi suoi antichi militari e moderni industriali e affaristi. È il miracolo dell'organizzazione: aver reso anche le apparenze *rentabel* (redditizie). Ed è, al tempo stesso, il colmo del romanticismo: aver fatto della razionalizzazione mistica, ossia irrazionale.⁴⁶⁹

L'irrompere dell'irrazionalismo sulla scena politica in Germania, nella sua versione più virulenta riprendendo le tinte più fosche di certe atmosfere nietzschiane, l'ebbrezza estatica del sangue, fu una cesura sulle prime palpabile, ma invisibile, comunque efficacissima, verso cui converse il latente senso di frustrazione del ceto medio tedesco riaccendendo conflitti mai sopiti. Nella civiltà culturale weimariana, compiuto l'attraversamento del Naturalismo, si era approdati, passando dall'Espressionismo, alla

⁴⁶⁷ Guido PIOVENE, *Ricordo di Berlino 1929*, in «La Stampa», A. 99, N. 74, 28 marzo 1965, p. 3. Barbara Brunn e Birgit Schneider avevano collocato, probabilmente fuorviato dal titolo dell'articolo di Piovene, *Arrivo a Berlino*, apparso su «L'Ambrosiano» del 12 settembre 1930, l'inizio del soggiorno berlinese nell'autunno del 1930. Cfr. Barbara BRUNN e Birgit SCHNEIDER, *Italienische Intellektuelle in Berlin. Großstadterfahrung im Zwiespalt der Gefühle von der Jahrhundertwende bis heute*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», n. 18, novembre 1987, p. 60.

⁴⁶⁸ Citato da Antonello GERBI, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁶⁹ Ivi, «Il Lavoro», 23 dicembre 1931, pp. 292-293.

Neue Sachlichkeit. L'azione dell'intelligenza tedesca aveva contribuito ad un'elaborazione di pensiero e di modelli che aveva inciso profondamente in ogni fase del Ventennio, con esiti diversi e tutt'altro che omogenei, con distonie talvolta evidenti, rintracciabili anche nelle biografie di molti suoi esponenti. Quanto la spoglia rappresentazione dei fatti, dell'attualità della storia, nella seconda metà del Decennio, sia stata il riflesso di una percezione quanto meno conflittuale in gran parte degli italiani a Berlino, spesso anche di un malcelato senso d'urto, ripropose l'attraversamento di quella crisi d'identità, non solo personale, ma di una parte intera del primo Novecento e che nella Repubblica weimariana divenne la storia di una resa. L'urgenza, e anche lo strazio di quella crisi d'identità, si fuse con la consapevolezza, e dunque con la frustrazione, di un fallimento, dell'impossibilità di liberarsi proprio di quell'identità in crisi. La potenzialità di quel tragico al quadrato fu avvertita, in un processo di rimozione, come si è visto non solo dal Piazza, come minaccia all'Europa, quest'ultima in quanto esemplificazione di un riferimento culturale ed indentitario certo, riscontrata in quella febbre che sembrava avere colto la Germania repubblicana, tante volte, quasi sempre negativamente. Quella febbre che, stigmatizzata, si pensava provenisse dall'occidente americano o dall'oriente bolscevico, covava invece al suo interno.

Questa molteplicità umana coesiste nella capitale tedesca e par che l'una molecola non s'accorga dell'altra. Si compone e si scompone senza tregua il quadro, anzi il mosaico cittadino senza che i tasselli si sfiorino. E ad ogni istante la scena cangia. Tutto fluttua, si scioglie, si disfa, si associa, si dissocia e niente permane. Berlino è un crogiuolo, anzi no, è un poliedro prodigioso, di ombre e di luci che sempre si alternano e sempre danno luogo a nuove facce, a nuovi spigoli, a nuove visioni.⁴⁷⁰

UNA PASSIONARIA FRIULIANA A BERLINO: TINA MODOTTI

Nei primi giorni d'aprile del 1930 arriva a Berlino Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini⁴⁷¹, sfuggita qualche giorno prima per un niente agli agenti dell'OVRA che avevano tentato di arrestarla a Rotterdam ancora a bordo del cargo Emden insieme ad un altro italiano, Vittorio Vidali, che si tratterrà anch'egli pochi giorni a Berlino, prima di ripartire per Mosca.

Del passaggio di Tina Modotti in città, nei sei mesi che vi soggiornò, con l'OVRA alle calcagna, sono rimaste poche foto e qualche lettera a Edward Weston. I suoi contatti con la colonia degli italiani „accreditati” furono resi praticamente impossibili a causa della collocazione politica della Modotti, anche gli „accreditati” erano tenuti d'occhio dall'OVRA, nonché della lontananza siderale dall'Italia che essi rappresentavano. Di quei mesi berlinesi non si ha notizia di un suo contatto neppure con l'unico interlocutore possibile di quella cerchia, ovvero Ivo Pannaggi⁴⁷², mentre frequentò invece l'ambiente degli italiani al riparo nella Berlino rossa, fuoriusciti dall'Italia fascista.⁴⁷³ Nel più volte citato articolo apparso sul «Deutsches Magazin von Mexiko»⁴⁷⁴, si dava notizia del viaggio effettuato, nel giro di qualche mese in Europa, nonché della sua ammirazione per Käthe

⁴⁷⁰ Alfredo STENDARDO, *Ombre e luci della Metropoli berlinese*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936, pp. 126-127.

⁴⁷¹ Christiane BARCKHAUSEN, *Auf den Spuren von Tina Modotti*, Kiel, Agimos, 1997, p. 20. Su Tina Modotti esiste una vasta bibliografia; si citano qui: Tina MODOTTI, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, a cura di Valentina AGOSTINIS, Milano, Abscondita, 2008; Margaret HOOKS, *Tina Modotti. Photographer and Revolutionary. A definitive Biography*, London, Pandora, 1993; Vittorio VIDALI, *Ritratto di donna. Tina Modotti*, Milano, Vangelista, 1982. Christiane BARCKHAUSEN, Bruna MANAI, *Tina Modotti. Verità e leggenda*, Trieste, Asterios, 2017.

⁴⁷² Il *collage* di Tina Modotti pubblicato su «A-I-Z» dell'ottobre 1930 ricorda molto i fotomontaggi dell'artista di Macerata.

⁴⁷³ Christiane Barckhausen ha ricercato tenacemente le tracce di Tina Modotti a Berlino. I suoi tentativi di ricostruire i contatti di Tina Modotti, servendosi anche degli archivi dell'OVRA, hanno consentito di dare notizie più precise sulla sua abitazione e sulle ricerche della stessa OVRA che cessarono dopo un referto della GESTAPO nel 1936.

⁴⁷⁴ Cfr. «Deutsches Magazin von Mexiko = Magazin aleman de México», Mexico, Cinco de Mayo Nr. 3, 1930.

Kollwitz, George Grosz e Albert Renger-Patzsch. Sembra invece abbastanza certo che, a Berlino, Tina Modotti abbia incontrato Egon Erwin Kisch, di cui è lecito presumere che abbia visitato la sua mostra allestita con l'aiuto di Lotte Jacobi, orbitante nell'ambiente della sinistra berlinese, documentalista delle messinscene di Piscator, nel suo *atelier* nella Joachimstaler Straße 5 a Charlottenburg. A Berlino, nonostante il suo tedesco stentasse, „E in cima a tutto questo, la difficoltà della lingua! Te lo assicuro, sono quasi diventata pazza”⁴⁷⁵, Tina poté far conto, grazie alla rete internazionale comunista, su contatti e amicizie. Fu ospite di Alfons Goldschmidt, nella sua villa a Grunewald non distante dal castelletto di Alfred Kerr e dall'abitazione di Friedrich Wilhelm Murnau⁴⁷⁶, autore nel 1929 di *Deutschland heute*, entusiasticamente recensito da Kurt Tucholsky⁴⁷⁷, della famiglia Witte, conosciuta in Messico insieme a Weston, e secondo quanto riporta Vidali, dell'ospitalità di una certa Lotte Schulz, compagna dell'indiano Chattopodyaya, un comunista molto attivo nel sostenere la causa anticolonialista, che a sua volta era stato legato a Agnes Smedley. Vidali riferisce che furono proprio Lotte Schulz e Virendranath Chattopodyaya ad accompagnare lui e Tina alla Lega Antimperialista nella Friedrichstraße⁴⁷⁸.

Sin dal febbraio 1923 esisteva a Berlino l'Associazione del Fascio Italiano che pubblicava «Il Gagliardetto», una rivista bisettimanale che stampava circa 2500 copie. Tuttavia, dopo la presa del potere da parte di Mussolini, a Berlino si erano stabiliti anche antifascisti, per lo più socialisti e comunisti. Qualcuno di essi aveva anche aperto qualche attività, per lo più gelaterie, ristoranti. Secondo i rapporti inviati dall'ambasciata a Roma, vivevano appartati nei quartieri più poveri e malfamati e frequentavano i locali tedeschi con l'eccezione della gelateria di Ettore Ricci nella Chausseestraße 7 e quella di Pasquale Pighetti nella stessa strada al numero civico 36. Sia il Ricci che il Pighetti venivano definiti comunisti, in stretto rapporto con le organizzazioni di sinistra a Berlino. Avventori dei due

⁴⁷⁵ Tina MODOTTI, *Vita, arte e rivoluzione, op. cit.*, p. 126, lettera del 23 maggio 1930.

⁴⁷⁶ Cfr. Christiane BARCKHAUSEN, *Auf den Spuren von Tina Modotti, op. cit.*, p. 271.

⁴⁷⁷ Cfr. Kurt TUCHOLSKY, *Alfons Goldschmidt, Deutschland heute*, in *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften (1907-1935)*, München 1978; Ignaz Wrobel, «Die Weltbühne», 08.01.1929, Nr. 2, p. 45.

⁴⁷⁸ La Liga gegen Imperialismus und für nationale Unabhängigkeit, Liga gegen den Imperialismus und koloniale Unterdrückung, che faceva capo a Willi Münzenberg e di cui era membro Virendranath Chattopadhyaya, avevano sede effettivamente nella Friedrichstraße al numero 24, insieme alla Deutsche Liga für Menschenrechte e alla Deutsche Sektion der Liga zur Verteidigung der Negerrasse. Nel dicembre del 1931, dopo una perquisizione della polizia il secretariato fu spostato nella Hedemannstrasse 13. All'indirizzo di Friedrichstraße 24, al nome di Chattopadhyaya, Tina Modotti si faceva indirizzare le lettere di Weston. Sui legami di Tina Modotti al Soccorso operaio internazionale, proprietario della «Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder: AIZ», settimanale di cui era editore Willi Münzenberg, cfr. Tina MODOTTI, *Vita, arte e rivoluzione, op. cit.*, nota 1, p. 126. Per quanto riguarda l'affiliazione a maggio di Tina Modotti all'Unionfoto GmbH, la dipendenza era esattamente inversa a come la rappresenta Valentina Agostinis. L'Unionfoto era il ramo tedesco della Sojufoto, l'Agenzia di Stato dell'Unione Sovietica (Ivi, nota 2, p. 127) il cui direttore era Eugen Heilig; Christiane Barckhausen intervistò il figlio Walter Heilig; fu lui a darle la foto che ritrae Tina Modotti nell'estate del 1930 seduta danvanti al Strandbad Rahnsdorf, insieme ad una copia del ritratto di Julio Antonio Mella pubblicata in copertina dell'«A-I-Z» nel gennaio del '31, cfr. *op. cit.*, pp. 278-279.

locali erano prevalentemente membri della cellula comunista come Umberto Pintarelli, il muratore e agitatore Zambon e il barbiere rivoluzionario Giovanni Michelangeli. Nella prima lettera di Tina Modotti a Edward Weston, del 14 aprile, si legge del suo entusiasmo per essere „finalmente a Berlino”. Si trattava in realtà di un momento di grande travaglio personale, nel quale alternò momenti di speranza ad altri di vera depressione, convincendosi sempre più delle incertezze che adombravano il suo futuro come fotografa. Nella capitale tedesca, con la sua ingombrante Graflex, Tina prende coscienza dell’urgenza di un impegno politico più diretto senza dover passare dalla mediazione del mezzo fotografico. Ma il suo asincronismo rispetto alla capitale non è solo nell’ingombro della sua Graflex rispetto alle moderne e piccole Leica 35 mm. Pur attualissima nel suo essere donna moderna, artista e combattente, il suo soggiorno berlinese assomigliò a un lento e incerto passaggio all’interno di una specie di marasma altrettanto indefinibile, quasi che anche lei fosse risucchiata dall’arrendersi di una città che ormai si preparava ad essere ben altro che la Berlino rossa che accoglieva tanti italiani in fuga dal fascismo. A rafforzare l’impellenza di un coinvolgimento diretto nella lotta politica, contribuì sicuramente anche quello sfondo di vertigine proprio di quei mesi berlinesi con le immagini vivide degli effetti della crisi che si stagliavano nelle strade della capitale tedesca dopo il crack di Wall Street, contrassegnate da tensioni sempre più esacerbate tra destra e sinistra, da scontri sempre più violenti nei quali si manifestava di giorno in giorno sempre più l’aggressività virulenta di una parte.

La causa di questa situazione è dovuta naturalmente agli enormi prestiti di guerra richiesti a questo paese; e solo grazie all’ammirabile tenacia e all’amor proprio teutonici questa nazione può evitare di andare a fondo. Ma la fatica si vede nelle persone; non ridono mai, camminano per le strade molto gravemente, sempre in fretta, e sembrano essere costantemente coscienti del pesante fardello che pesa sulle loro spalle.⁴⁷⁹

Il clima di sperimentazione nel campo della fotografia sembra toccarla come una manifestazione sintomatica del suo disagio. Weston è lontano, le divergenze ideologiche con l’uomo, a cui pur doveva parte della sua emancipazione professionale e di donna, si manifestavano ora anche nel travaglio di un nuovo orientamento del suo voler essere parte attiva negli scontri che l’avrebbero vista in prima linea anche nella guerra civile spagnola. Sembrava che avvertisse quasi un’insufficienza dell’arte rispetto alle sfide del tempo, cogliendo forse anche quel senso di frustrazione latente che iniziava a serpeggiare proprio tra l’intelligènzia berlinese di sinistra con le prime defezioni a favore del movimento nazista.

Sento che ci deve essere qualcosa per me, ma non l’ho ancora trovato. E nel frattempo passano i giorni e io passo notti insonni chiedendomi e richiedendomi da che parte andare e da dove cominciare. [...] Il tempo è così brutto, freddo, grigio e miserevole; il sole appare solo a momenti; non ci si può contare veramente, puoi

⁴⁷⁹ Citato da Tina MODOTTI. *Vita, arte e rivoluzione, op. cit.*, pp. 121–122.

immaginare come mi sento, visto il clima cui ero abituata, sia in California che in Messico. Bene, non c'è nient'altro da fare che andare avanti; mi viene spesso in mente la bellissima frase di Nietzsche che tu una volta mi hai citato: Quel che non mi uccide, mi fortifica. Ma ti assicuro che il periodo che sto vivendo mi sta quasi uccidendo.⁴⁸⁰

Non a caso le sue fotografie, per altro poche, di quei mesi non sono molto significative, paragonate a quelle messicane, ma sono comunque tracce importanti di un passaggio che inseguiva lo sforzo di rendere un movimento sintetico attraverso immagini diafane, quasi a volere dimostrare l'apparenza labile di ogni definizione della realtà mediata rispetto alla drammaticità del contingente. Sembra evidente che l'entusiasmo per la raccolta *Die Welt ist schön* di Albert Renger-Patzsch del 1928, una sorta di manifesto in fotografia dell'estetica della *Neue Sachlichkeit*, non poteva corrispondere alla tensione emotiva della materializzazione della realtà rispetto alla carica drammatica che si rintraccia nei volti ritratti da Tina e che avrà espressione incisiva nel neorealismo italiano del dopoguerra. „Il raccapriccio del vedere” mirava all'esplorazione di un mondo che, nella passionalità estrema del gesto, anelava ad una visione utopica di giustizia. La sintesi di vitalismo, pragmatismo e al contempo attivismo, accoglieva sí la ricerca della fotografia italiana in ambito antropologico, ma non sembrava più bastare a liberare l'energia rivoluzionaria che Tina avvertiva evidentemente in modo così prepotente. Di fatto il ritorno ad un mondo d'immagini poeticizzate, come potrebbe essere interpretata la maternità ritratta a Berlino, dal titolo tuttavia sarcastico quanto emblematico, *Schon wieder*, ubbidisce ad una logica della storia che se da un lato era anche fierezza femminile, forse, più di quel *Gruppo di ragazzi*, scattata probabilmente nei mesi del soggiorno berlinese nel corso di un viaggio in Svizzera, cercava di sondare il doppio significato di realtà e illusione. La *Donna con bandiera*, pubblicata sul numero dell'«A-I-Z» del gennaio 1931, scattata in Messico nel 1928, pur nei suoi scopi propagandistici, mostrava la certezza di un sguardo verso una destinazione altrettanto certa di una donna che, facendosi carico dell'emblema di una bandiera, indica con risolutezza la strada da percorrere si riconosce un ruolo immaginato oltre il vitalismo conturbato delle linee di *Schon wieder*. Nell'agognato ritorno di Tina Modotti ad una dimensione archetipo quanto semplice dell'immaginario, richiamo sofferto delle radici perdute, la passionaria friulana non era poi così lontana dagli Italiani „accreditati „ a Berlino; quest'ultimi – certo – erano privi della determinazione quasi leggendaria dell'avventurosa biografia della Modotti e tuttavia non è azzardata cogliere anche in lei alcune note della nostalgia proprie di uno di quegli Italiani „accreditati”, che non ebbe forse in dono il suo coraggio ma molta della sua sensibilità: Corrado Alvaro appunto.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 128-129, Lettera a Edward Weston del 23 maggio 1930.

Non è necessario capire tutto, si deve osservare solo con gli occhi, come qualcosa è sempre in movimento e cambia.⁴⁸¹

CORRADO ALVARO: PERIEGESI E DIARESI E LA DICOTOMIA BIFORCUTA DI BERLINO

Nel leggere la mappa alvariana di Berlino, non si può fare a meno di cogliere una sorta di selva segnica, osservata comunque attraverso la lente della mediazione francese che mantiene una posizione di privilegio⁴⁸², che ne ridisegna la consistenza urbana, in un processo non tanto dissimile dal *flâneur* Franz Hessel o Walter Benjamin per i quali assumeva grande rilievo la funzione nominativa del linguaggio. L'attenzione di Alvaro per alcuni di quei "segni" della modernità berlinese, oltre ad una funzione documentativa, costituì anche il tentativo di offrire una nuova prospettiva teorica capace di interpretare la realtà metropolitana seguendo una linea che trasversalmente cercò di scandagliare i diversi livelli dell'essere urbe di Berlino. Il movimento di questa linea segue una sorta di nichilismo non-metafisico che tende in ultima analisi a dimostrare l'inconsistenza di un rinnovamento che è solo apparente e che era tuttavia capace di corrodere, attraverso un esasperato criticismo del moralismo contenutistico tradizionale, la base etica della cultura europea, o meglio, dal punto di vista di Alvaro, greca e latina. Il suo incerto rifiuto del modernismo onnipotente e totalizzante, tra l'altro non sempre coerente, perché reo di negare alla letteratura e all'arte quell'autonomia consolidatasi nei secoli, faceva a pugni

⁴⁸¹ Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin*, op.cit., p. 37.

⁴⁸² „L'Europa continentale ha quasi stretta, mi sembra, una sua internazionale delle arti, soprattutto per quanto riguarda le arti decorative e l'architettura. I francesi vi fanno un'eccezione in quanto portano in tutti i loro esperimenti, anche i più audaci, quel loro senso di cautela e di misura per cui nulla accade con strappi violenti, e se mai rielaborano gli elementi del loro Ottocento accanto a quelli nuovissimi che percorrono il continente dalla Russia all'Olanda.” Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Arti decorative, architettura e teatro*, in «L'Italia Letteraria», A. V, n. 32, 11 agosto 1929, pp. 1-2. Il giovane Gerbi, prima ancora di recarsi a Londra aveva così messo a confronto le due città: „C'è uno spettro a Berlino... Non il popolarissimo «spettro notturno», che, dopo aver turbato i sonni delle caste donzelle di Wilmersdorf e adiacenze in Berlin West, s'è ridotto a fornire qualche spunto comico ai *conférenciers* dei *Kabarette*. Uno spettro più grande e lontano, e che ha la brutta prerogativa di essere anche una realtà: lo spettro di Parigi. Parigi turba e inquieta la coscienza media berlinese. Con Londra o New York non c'è rivalità diretta. Mosca, Roma, Tokio sono note di colore, metropoli locali, ragguardevoli agglomeramenti urbani. Ma Parigi è l'ideale, la rivale, l'adorata, la nemica eterna, l'immortale amata. Berlino ha un bel proclamarsi *Weltstadt*, città mondiale, – le manca appunto quel tono mondiale, quell'impronta universalmente umana, che secoli di civiltà raffinatissima, e cosciente fino all'ironia, han lasciato sulle rive della Senna. Berlino è bella. Non solo per i suoi dintorni, ricchi d'acque e di boschi, di una poesia così primitiva e diretta che tocca il cuore prima che il senso estetico abbia pronunciato il suo giudizio, e, con la sua nuda melanconia, forma quasi una fascia di preistoria intorno alla più recente delle grandi capitali.” E ancora: „Berlino ha oggi un suo volto, di grave meditata audacia, che arriva talvolta ad una sostenuta meccanica maestà”; finendo per concludere, qualche mese dopo, nel marzo del 1930, „Berlino è bella, civile e lavora. Ma non è Parigi.” Antonello GERBI, op. cit., pp. 117, 119, 122.

con la convinzione che questa era stata, al contrario, una conquista dell'uomo moderno e delle poetiche della modernità. Il processo decostruzionista che Alvaro applicò alla "mappatura" della Berlino weimariana, mostrò, dunque, solo apparentemente delle somiglianze col *flâneur* berlinese di *Sul linguaggio in generale e sulla lingua dell'uomo* del 1916, o di *Passeggiare a Berlino* del 1929. La città che Alvaro descrisse ai suoi coevi è risolta in una realtà fine a sé stessa, incapace di sopravvivere alle necessità del contingente, in funzione delle quali era stata in fondo creata, rinunciando sin da subito, nelle sue stesse premesse teoriche, ad una valenza oltre l'effimero del presente. Nell'articolo dell'agosto del 1929, apparso su «L'Italia Letteraria», Alvaro interpreta la supposta colonizzazione americana come un processo posticcio di ritorno, un'emulazione del pensiero prettamente europeo, svuotato della sua valenza universale.

È una serie di interferenze internazionali e di apporti reciproci; le manifestazioni varie in questi campi portano lo stesso segno, e li riecheggia l'America [...] Ma questa volta è l'America che agisce a rimorchio, sia importando lei il gusto russo e tedesco, sia creandolo essa con gli elementi che di queste civiltà sono penetrati nella sua compagine. Inoltre, queste arti vi hanno acquistato una unità, e mentre noi latini concepiamo ancora il quadro, la statua, e insomma i varii generi d'arte isolati e per sé, là non esistono interruzioni, l'arte è divenuta tutta una cosa, e i diversi generi si influenzano e si compenetrano uno con l'altro. Direi che la caratteristica dell'arte moderna fra questi paesi è appunto la sua totalità, e un'altra caratteristica è il suo senso utilitario e pratico. [...] Quest'arte nasce da una polemica col passato tutto, e il suo valore sta appunto in funzione a quanto è acquisito nella nostra mente dall'arte del passato. Nulla di metafisico, e nient'altro che l'aderenza con l'oggi. Tutto ha l'aria del provvisorio e della stagione, una osservazione calma e fredda dei fatti, un timore, malgrado le apparenze audaci, di uscire nel metafisico, e le cose valgono per quello che sono e vi si vede, e null'altro. In termini poveri, si potrebbe chiamare, quest'arte, d'occasione. Come poi questa sia divenuta anche l'estetica dell'America, è cosa che si spiegherà facilmente; e infine è la vecchia Europa che ci ritorna truccata e in una lieve attitudine canzonatoria.⁴⁸³

Questa sorta di sacralizzazione dell'arte non distoglie Alvaro dal cogliere anche le diversità di contesto constatando l'esistenza di una *pop art* che si dispiegava nel quotidiano della gente investendone le strutture concrete della propria società.

Non si tratta più di progetti sulla carta, o di fondazioni di città chimeriche come una volta erano nei disegni degli architetti. Non esiste più distinzione fra arti minori e maggiori, e anzi il carattere di questa civiltà artistica è di aver cercato altre strade, e di poggiare sulle arti minori; si è visto: il cinema, la musica da ballo, la decorazione; sono tutte le arti minori che essi hanno tentato di risuscitare, di unirle in un solo corpo e di trarre da esse l'arte del tempo. [...] Così non si può parlare di scultura e di pittura: mi sembra che lo sforzo di questa umanità consista nel ritornare al concetto dell'arte utilitaria che dominò la nostra civiltà classica, solo che questa volta le chiese e i palagi

⁴⁸³ Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. III - Arti decorative, architettura e teatro*, in «L'Italia Letteraria», A. V, n. 32, 11 agosto 1929, p. 1.

non esistono, e al loro posto si trovano i cinematografi, le case popolari, le villette, le sale da ballo e i caffè.⁴⁸⁴

Nel porsi il problema del non possibile superamento di un'astrazione estetica in funzione di un'arte pragmatica, avvertita come svilimento, Alvaro colse tuttavia le dinamiche e le potenzialità insite nella rimodulazione dei canoni che definivano la cosiddetta dignità estetica, e che, nuovamente posti, avrebbero potuto polverizzare la distinzione tra artistico e non artistico, così com'era nel patrimonio delle idee dell'idealismo e dell'estetismo crociano, di cui anch'egli era intriso. Alvaro era ben consapevole che il permeante scetticismo modernista che aleggiava a Berlino, bollato come arroganza e presunzione, tendeva a negarne la valenza e che, proprio in contesti dove totale era l'assenza di modelli radicati, non costituiva possibili fattori di renitenza.

Dati questi centri dello svolgimento della vita moderna, e in paesi protestanti, gli artisti hanno tentato di fondarvi un'estetica. Essi hanno inoltre un vantaggio, quello di trovarsi davanti città il cui valore architettonico non è ancora stabilito [...] Quindi un campo di esperimenti dove non si ha timore di guastare aspetti noti e illustri, e dove al contrario la mania della modernità coincide con un'altra esigenza: il poco costo di certe costruzioni moderne. [...] Naturalmente, c'è un poco di declamazione e di letteratura anche in queste cose che vogliono apparire sprovviste di senso, e nient'altro che la soluzione pratica dei problemi dell'abitazione. Quando alla periferia di Berlino si vedono i grandi cubi delle case popolari, del resto esemplari come organizzazione [...] dico che c'è decorazione e simbolo, come in una infinità di altri casi. Il senso della nudità della necessità, della incomunicabilità, tutto è dato non soltanto dal materiale adoperato, dalla definizione netta delle linee dritte e dai volumi cubici, ma dalla stessa disposizione dei vari elementi architettonici. L'orgoglio della città grande e spietata agisce sulla fantasia degli architetti, e ne fa un declamativo della civiltà moderna.⁴⁸⁵

Per Alvaro l'arte e la letteratura costituivano vettori cognitivi irrinunciabili, nella realtà della *Neue Sachlichkeit*, „Realtà, qualcosa di più che la realtà: davanti ad essa Zola è un poeta: *Sachlichkeit*; se si potesse tradurre facendo un aggettivo di cosa; non è neppure oggettività”⁴⁸⁶ si trovava pertanto ad affrontare una biforcazione che era una sorta di diaresi nella quale non sapeva decidersi se schierarsi dalla parte di un accoglimento positivo delle nuove istanze che essa presupponeva o se rifiutarne la volgarizzazione che suggeriva la stessa mappatura che proponeva ai suoi lettori. Alvaro era ancora ispirato dall'idea schilleriana di un'estetica come educazione etica dell'umanità, la rappresentazione della disumanità dell'esistenza, anche nelle scene di vita comune, fatta appunto di distorsioni e lacerazioni, violenze e soprusi, insomma di quella realtà del male, di cui cinicamente si metteva in scena anche la dignità estetica, la piacevolezza che è

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ivi*.

⁴⁸⁶ Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Si discorre ancora del teatro*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 34, 25 agosto 1929, p. 1.

possibile provare nel compierlo, che si poteva accettare nella concretezza del manufatto urbano, ma non nell'elaborazione letteraria ed artistica, come nel caso della messinscena de' *I delinquenti* di Ferdinand Bruckner.⁴⁸⁷

Sotto i loro cieli, col loro clima, con la pianura uniforme della marca di Brandeburgo, queste cose finiscono anche a piacere, molto di più ad ogni modo dell'architettura pretenziosa dell'epoca guglielmina in cui erano stati scomodati tutti gli dèi dell'Olimpo greco-latino e italiano per costruire una città prussiana, quasi vi fosse una certa intenzione a non ricorrere all'Olimpo germanico. [...] I migliori risultati raggiunti in questo campo sono quelli in cui veramente le cose sono aderenti al loro ufficio, senza letteratura. Che a una casa operaia si aggiunga un senso di ridente caserma, e della più pura retorica, né più né meno che dove le case operaie portano sfingi di cemento e cariatidi di stucco; ma per esempio in alcune stazioni delle ferrovie urbane, dove le tettoie, i pilastri di ferro, il cemento delle banchine e delle scale, formano tutt'uno, là esiste una architettura notevolissima, e se ne nota la differenza confrontando queste opere nuove con quelle di qualche anno fa dove i pilastri di ferro volevano sembrare capitelli corinzi o liberti. [...] Alcune stazioni nuove coi loro diversi piani per i vari treni, la loro teoria di scale, i gabbionti alti sui ponti di ferro, e gli atrii con le macchine automatiche e per il pubblico, hanno un sentimento e una logica architettonica delle più semplici e naturali.⁴⁸⁸

Sono gli effetti di „quella doppia coscienza italiana”, o se vogliamo una sorta di diplopia che comunque lo riporta nel solco di una lettura conforme. Così il modernismo assume i caratteri di una subdola quanto perversa „unzione”, perché sembra, effettivamente, che urli all'untore, quando affronta la causa vera e propria veicolante tale ammorbamento culturale. Eppure altrove, proprio alla componente ebraica, aveva riconosciuto il merito di quel dinamismo che aveva investito la scena culturale tedesca.

Avevo accennato in un mio articolo precedente a una funzione dell'ebraismo nella civiltà di questi paesi. Questa specie d'internazionale nelle arti decorative che si risponde stranamente da Mosca a Nuova York, che ha uno dei suoi centri più importanti a Berlino, non dipende soltanto da esigenze intime ed esteriori della vita moderna; questa stessa funzione si riscontra nella letteratura, e gli stessi concetti sono alla base di tutto. Basterebbe citare i nomi degli architetti e degli uomini di teatro, come degli scrittori, per notarvi una presenza di israeliti preponderante. Essi portano in queste arti il senso immediato del tempo, al disopra delle razze, un violento contatto con la realtà, che si risolve poi nella letteratura in una certa erosione di natura critica. Non si trova nulla di nuovo, se non canoni vecchi impiegati in un modo imprevisto, o la satira ai vecchi canoni, come accade per la musica da ballo, dove al declamativo della vecchia musica e al suo sentimento e sentimentalismo è stata sostituita una specie di torbida ironia e di stanchezza sessuale: gli strumenti sono in funzione satirica l'uno dell'altro, e la musica come noi la intendiamo è cacciata a spintoni, amabilmente fuori della porta. [...] La stessa fusione delle arti, che sarebbe una trovata di ordine classico, è invece una mescolanza

⁴⁸⁷ „Per ora, questo è il tono del teatro tedesco, e citando *I delinquenti* del misterioso Bruckner ho citato il modello.” Cfr. Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Si discorre ancora del teatro*, ivi.

⁴⁸⁸ Corrado ALVARO, *Viaggi letterario in Germania. Arti decorative, architettura e teatro*, ivi.

opportunistica dei varii elementi lusingatori della vita moderna, e anche le messinscene di Reinhardt sono di questa natura.⁴⁸⁹

Sembrerebbe trattarsi di una nemesi consumata attraverso la diffusione di una „nuova estetica” e che “le stesse manifestazioni della fotografia, che è divenuta un’arte di una efficacia propagandistica enorme, che è il mezzo più semplice e più innocuo alla conquista del mondo, porta in sé queste caratteristiche, e in modo eminente”. Si tratta nella fattispecie di un antisemitismo virulento e che certo capovolge „un’estetica come educazione etica dell’umanità”, facendone un’affermazione per certi versi perversa a cui adesso aggiunge anche un moralismo bacchettone, anch’esso abbondantemente indagato.

In essa si manifesta appunto quel senso curioso e implacabile della vita, la volontà di procurare emozioni sottili e di colpire i centri nervosi, fino a giungere al regno delle cose vietate. Diceva il poeta: “Guai a chi non ha timore delle cose vietate”. Essi non ne hanno. Una fotografia di un uomo che annega in mare, presa pochi secondi prima dell’asfissia, un museo di maschere funebri dei grandi uomini, mille altre cose di questo genere, sono i caratteri di questa arte fotografica, che poi in grande porteranno ai risultati letterari, artistici, decorativi, di cui ognuno ha qualche esempio. Ma molti di questi esempi corrono soltanto fra Berlino, Mosca, Nuova York, e formano tutto un clima insospettato.⁴⁹⁰

Così Alvaro suggerisce la necessità di allargare l’estetica oltre il campo dell’arte, o meglio fa dell’etica il metro dell’estetica, richiamandosi alla tradizione classica di misura estetica, che si conclude con una pressoché ridicolizzazione della sperimentazione modernista.

A Berlino c’è il poeta di queste cose, l’architetto Mendelsohn, il poeta della parete nuda, che con uno sfrato di mattoni e uno di calce alternati crea una lunga e solitaria, armonia come quella di un’elegia con due sole rime. E col soccorso degli elementi dell’architettura presi allo stato primitivo, ha costruito un teatro che è dei più notevoli di Berlino. Figurarsi un vasto tamburo di mattoni, e sopra posato un cubo come una scatola di cartone su una cappelliera. E sopra il cubo un parallelepipedo rettangolo, che fa da cresta. Le grandi finestre che si succedono su queste superfici a intervalli brevi, danno un ritmo a questa costruzione e la fanno quasi girare come un carosello. E queste tre geometrie sovrapposte, come un gioco elementare, ricordano un elmo o Castel Sant’Angelo, proprio Castel Sant’Angelo, come un alfabeto di sillabario ricorda quello che si può scrivere con le ventun lettere dell’alfabeto.⁴⁹¹

Alvaro intreccia, dunque, nel suo ragionamento elementi antisemitici, volti alla preservazione di una propria identità culturale che faceva fatica a misurarsi anche con le avanguardie patrie, a categorie estetiche tese e sostenere quel mondo di valori che ritornano spesso nei materiali berlinesi sotto forma di nostalgie ed intolleranza verso un settentrione subito più che compreso, anche quando si trattava di stereotipi che appartenevano in realtà alla tradizione classica e mediterranea. Nel chiamarsi fuori da

⁴⁸⁹ Ivi.

⁴⁹⁰ Ivi.

⁴⁹¹ Ivi.

quel mondo dove l'arte era anche sottoposta alle regole del profitto, nutrendo ad esempio le attese morbide del pubblico, che si trattasse di perversioni erotiche o espressione di quella violenza compiaciuta propria di molte produzioni, tra cui annovera anche l'*Opera da tre soldi*, nonché buona parte del romanzo e del teatro d'attualità e perfino della *Gebrauchslyrik*.

Della stessa diligenza e della stessa preoccupazione di seguire il tempo e di vivere integralmente nella propria epoca senza evasioni, quasi, rifiutando le suggestioni d'ordine culturale, si fa eco il teatro. [...] Credo che il segreto dei tedeschi, in questa arte, ed essi in Europa non hanno altri rivali e parenti che i russi, consista nell'immaginare l'opera d'arte teatrale non vivente di per sé, ma in rapporto al costume e alla vita dei nostri anni. [...] Lasciando intatto il concetto del teatro tradizionale, e solo stringendone la disciplina, essi lo hanno arricchito di un nuovo elemento, che è quello dell'apparato, portandovi dentro, accanto alle passioni attuali, gli oggetti e l'ambiente che fanno da sfondo all'umanità.⁴⁹²

Da cosa proviene ad Alvaro questa difficoltà a leggere nella produzione artistica berlinese del tempo i drammi sociali che vi si agitavano e che avevano urgenza di essere espressi e ancor più risolti? Alla luce della storia alvariana di quegli anni, è lecito supporre che più che di una difficoltà di lettura, proprio in virtù del suo essere fluido, ondeggiante, della sua prosa trapuntata da movimenti di richiamo e calmieraggio di alcune espressioni, che egli avesse sempre ben presente quella porticina che non aveva voluto sbattere andando via dall'Italia fascista e che, nonostante il clamore di certe dichiarazioni di Pirandello, fosse molto meno autonomo del Maestro nei confronti del regime e che anzi proprio in questo, ovvero nelle opere, si possa misurare il grado d'indipendenza intellettuale dell'uno e dell'altro.

Ma devo aggiungere che per quanto riguarda le opere del teatro tedesco di prosa, si tratta quasi sempre di soggetti polemici, lo stesso atteggiamento che si ritrova poi nella letteratura, e che ho spiegato ritrovarsi nelle arti figurative. Solo che a teatro non è reazione d'ordine artistico soltanto, ma reazione di costume, di politica, di vita. È un lavoro di piccone che fa eco alla stampa, a tutta la revisione che si sta compiendo nell'ambiente degli intellettuali tedeschi, di cui notai altre volte il contatto con la realtà, al punto che letteratura e vita pubblica fanno tutto un complesso di interessi. Ma appunto per questo il teatro è vivo, ed ebbi modo di vedere come alcune cose straniere vi acquistano un certo colore di museo e di puro gioco in un ambiente di solito tanto rovente.⁴⁹³

A tale proposito Alberto Spaini, sviluppando un ragionamento sulla ricezione del teatro di Strindberg in Germania, aveva così sintetizzato le difficoltà per il pubblico italiano di accostarsi a quel tipo di *pièce*.

I nostri pubblici non hanno la possibilità di entusiasinarsi per simboli ed astrazioni; corrotti dalla prolungata educazione verista o dal lirismo melodrammatico, essi non sentono nascere la poesia là dove idea e rappresentazione reale convergono nel

⁴⁹² Ivi.

⁴⁹³ Ivi.

simbolo scenico. Non possono commuoversi per Strindberg come non riescono a entusiasarsi per Pirandello, non riescono mai a trovare nel teatro una somma di idee e di fatti che si possano adattare alle loro idee ed ai loro fatti personali; non cercano e quindi non possono trovare nel teatro rappresentazioni o soluzioni di problemi insiti nella loro vita.⁴⁹⁴

Lo scandagliare del tempo coevo costituiva per Alvaro una conferma cocente della vittoria della realtà sull'uomo, dell'impossibile rigenerazione dentro la rete di contingenze che ne mortificava proprio quell'anelito di riscatto e che solo nell'estremo confronto di vita e morte gli era sembrato possibile. L'impossibilità di andare oltre quell'esperienza, costituiva il vero volano della „scelta negata” del tempo berlinese ed era al contempo la fonte di quel velo di mite pessimismo che ne pervase i materiali. Quell'arte troppo contaminata dalle ambascie biografiche era incapace di sostenere il potenziale utopico che egli ascriveva a quella sacralità dell'arte e che la sua partenza dall'Italia aveva di fatto sancito.

⁴⁹⁴ Alberto SPAINI, *Il teatro tedesco*, Milano, Garzanti, 1943, p. 158.

E allora, che il sole mi resti alle spalle!
 La cascata che tuona tra le rocce,
 guardandola s'avviva sempre più la mia gioia.
 Di salto in salto ora s'abbatte e in mille
 e mille rivoli si sperde
 in aria sibilando schiume.
 Ma come da questa tempesta sgorga sovrano e si
 volge
 l'arcobaleno immobile cangiante,
 ora di puro disegno ora diffuso in cielo
 e fresco irradia intorno aereo un brivido!
 È una figura dell'agire umano.
 Medita su di esso e meglio capirai:
 soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato
 possedere la vita.⁴⁹⁵

PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO: IL PALINDROMO ROVESCIATO

Il viaggio degli Italiani in Germania fu spesso recupero e conquista di un percorso mitico-epifanico, un flusso vettoriale che poté seguire la direttrice di quel palindromo rovesciato, Italia-Germania, o anche la direzione opposta appunto, trasfigurando la reversibilità di tali percorsi nelle dimensioni della memoria o del ricordo, la tendenza alla costante ricerca di un codice di traslitterazione in grado di affidare ad un sistema di segni, assunti come 'altri', il compito di trovare e tracciare un percorso nuovo per la storia personale e per l'Italia tutta. Intorno alla percezione dell'Altro di Rosso di San Secondo⁴⁹⁶, ad esempio, il filo che lega il rapporto, l'osmosi Nord-Sud, presenta una sorta di algoritmo attraverso cui leggere l'opera che si presenta con tutti i crismi della letteratura periegetica. Rosario Assunto stigmatizza l'impossibile compiersi di un ritorno agognato alle origini di un viaggio cui si affida un'improbabile risposta ad un bisogno di ricerca e al contempo di ritorno alle stesse sorgenti fonte dell'irrequietezza sansecondiana⁴⁹⁷. L'analisi del "viaggio" sansecondiano, un viaggio impossibile nella sua drammatica consapevolezza all'interno di un itinerario labirintico, si inserisce in quell'algoritmo, che potrebbe essere parimenti applicato alla letteratura alvariana dell'*Uomo nel labirinto* o alle *Statische Gedichte* di Benn e al paesaggio improbabile della sua *Ithaka*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil, 1. Akt, Anmutige Gegend*, Traduzione di Franco Fortini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980, vol. 2, p. 437.

⁴⁹⁶ A Berlino Rosso di San Secondo giunse la prima volta da Düsseldorf, all'indomani della prima de *La bella addormentata*, per la messinscena di *Tra i vestiti che ballano* allo Staatstheater, nel maggio del 1928.

⁴⁹⁷ Cfr. Rosario ASSUNTO, *Rosso o della nostalgia*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Edo BELINGHIERI, Roma Istituto di Enciclopedia italiana, 1990, pp. 17-27.

⁴⁹⁸ „Ignorabimus! Das für Ignorabimus! Du hast nicht tief genug geforscht. Forche tiefer, wenn Du uns lehren willst! Wir sind die Jugend. Unser Blut schreit nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und

Siciliano è anche per gli argomenti e gli strumenti della sua arte. Non ch'egli faccia arte di color locale e descriva carretti e carrettieri sotto l'epico solleone tra siepi di fichidindia. I fatti che narra si svolgono o nel luogo comune di una qualunque grande città o in Olanda, ove forse andò come lo Scarmantado di Voltaire con la speranza di trovare "plus de tranquillité chez des peuples plus phlegmatiques" e di eliminare, respirando la supposta sanità e giocondità nordica, i veleni assorbiti nella claustrale Sicilia, e dove poi finì per trovare un ambiente fantastico biliarmente grottesco simile in certo modo, per l'ufficio che ha nella sua arte, alle terre immaginarie di Swift. Ma il color locale non è che un elemento accessorio della prosa siciliana.⁴⁹⁹

Giovanni Calendoli aveva riportato ne *Il teatro di Rosso di San Secondo*, pubblicato a Roma all'indomani della morte dello scrittore nisseno, per i tipi di Vito Bianco, una sua pagina nella quale egli tuttavia contraddiceva la riduzione della sua opera al contrasto-osmosi Nord-Sud. „In questo mio mondo non è essenziale il contrasto fra il Nord e il Sud, i quali appaiono come i termini opposti di una perenne insoddisfazione”.⁵⁰⁰ Ciò nonostante lo stesso Pirandello, figura paradigmatica per San Secondo, che lo ha accompagnato, sostenuto, ma di cui Rosso avvertì anche il pesante ingombro⁵⁰¹, nelle pagine introduttive alla *Fuga*, scrisse.

Gewürm. Ja, wir treten den Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Seele, klaftere die Flügel weit; ja, Seele! Seele! Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka!", Gottfried BENN, *Ithaka*, in *Gesammelte Werke in acht Bänden*, a cura Dieter WELLERSHOFF, *Stücke aus dem Nachlaß. Szenen*, Wiesbaden, Limes-Verlag, vol. 6, pp. 1435-1630.

⁴⁹⁹ Citato da Giuseppe Antonio BORGESE, *Una Sicilia senza aranci. Rosso di San Secondo*, a cura di Ivan PUPO, Roma, Avagliano Editore, 2005, p. 163. Carlo Linati, incontrando Rosso di San Secondo a Regoledo, non lontano dalla Dongo sulla cui scena si chiuderà drammaticamente il tempo di quella generazione di scrittori cui apparteneva Rosso, dà una lettura complementare, che seppure non negasse l'indubbia sicilianità di Rosso di San Secondo, la completa di alcune connotazioni del tutto condivisibili: „Ammirai ancora una volta quella focosa volontà drammatica che ardeva ostinatamente nelle vene del mio amico, che lo aveva portato così presso alla creazione di un'opera di perfetta poesia scenica e, comunque, ad opere sempre nobili nel loro concerto. Erano creazioni assai lontane in apparenza da quell'ideale di calma penetrante, di vigile meditazione che in genere noi lombardi ammiriamo nei poeti della nostra terra, ma io dovevo convenire che in certi aspetti dell'opera di Rosso di San Secondo, pur così tumultuosa e scoppiante, avevo scoperto qualche affinità col sentire dell'artista lombardo, o comunque affinità assai maggiori che col sentire del toscano o del napoletano. E ciò si doveva a certa cruda verità dei suoi accenti. Questo mi spiegava anche come egli artista del sud, si trovi assai bene a Berlino. – Ah che vita deliziosa e intensa si vive lassù! – continuò Rosso. – Che amore alla cultura ha quella gente, che squisito, delicato piacere della vita casalinga. E sai ch'io ci torno. – Presto? – Tra qualche settimana. – E dunque lasci il tuo soggiorno alpestre. – Ma ti assicuro con gran rimpianto, poiché per me i luoghi più deliziosi del mondo sono... Berlino e Regoledo. [...] E poi lasciamolo andare pel mondo questo ardente siciliano ricco d'ingegno. Perché dovunque andrà, dovunque lo porterà il suo estro vagabondo, egli buon italiano fino al midollo, porterà sempre un estro, una favilla della nostra bellezza.” Cfr. Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso*, in «Comœdia», 15 gennaio-15 febbraio 1932, A. XIV, n. 1, pp. 15-16.

⁵⁰⁰ „In realtà, lungo la strada, motivi apparentemente disparati si sono raccolti e composti senza che io ne abbia deliberatamente ricercato l'unità. *Il ratto di Proserpina* è lo specchio del mio mondo quale si è serenamente costituito alla conclusione di un ciclo. In questo mio mondo non è essenziale il contrasto fra il Nord e il Sud, i quali vi appaiono come i termini opposti di una perenne insoddisfazione. Fra le opere teatrali quella alla quale rimango sentimentalmente più legato è tuttavia *Marionette, che passione!*... Fra le opere narrative *La donna che può capire, capisca.*” Introduzione di Rosso di San Secondo, Camaione novembre 1956, in Giovanni CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Roma, Vito Bianco Editore, 1957.

⁵⁰¹ Cfr. le lettere del 6 maggio e del 2 giugno 1932 a Orazia Prini. *Carteggio Rosso di San Secondo*, Biblioteca Centrale di Roma, rispettivamente alla collocazione A.R.C. 487 e A.R.C. 501.

Dante, per cercarla, corse l'avventura dei tre regni oltremondani, partì dalla selva della vita, sprofondò nella dannazione di tutti i peccati, salì al monte da dove l'uomo si purga, e dal monte ai cieli, a Dio. Altri viaggiò alla Luna, per ritrovarvi il senno degli uomini. Qui è un uomo del sud che ha in sé veramente tutta la dannazione dei peccati, il male della vita e del sole, il quale si lascia persuadere e condurre alla sua salvezza, non in Dio propriamente, ma nel nord, ove la carne è domata dalla mente, l'istinto dall'intelligenza, il talento dalla ragione; ove tra la bambagia della perpetua nebbia, con bende di bruma, la neve è applicata alle brucianti piaghe aperte dal sole. Il viaggio, l'esperimento hanno però un esito, al tutto contrario. Il male della vita e del sole, contro ogni riparo della neve, dell'intelligenza, della ragione, s'attacca insidiosamente a chi è eletto a guarirlo. La cura proposta e prestata con rigida e sapiente diagnosi ha un effetto letale per il medico. L'edificio, o piuttosto la legnosa impalcatura della ragione crolla, incendiata dalle fiamme dell'istinto, e in preda a queste fiamme, il malato fugge, più ardente che mai della sua febbre di sole.⁵⁰²

Nel tormento ossessivo di un incompiuto anelito sospeso tra sfumature romantiche, velate di nichilismo espressionista, e le velleità di un confronto con il contingente della *Neue Sachlichkeit*⁵⁰³, Rosso tentò di dare concretezza ad un disagio esistenziale che derivava solo in parte la sua problematicità dalle vicende diacroniche, non potendo esimersi, infine, dal celebrare – non diversamente da Alvaro – in una sorta di non resa – a differenza di Benn – il trionfo dell'istinto mediterraneo. La quiete inizialmente apparente e benefica del Nord gli schiuse, del resto, un orrido che lo espose ad un'ansia, se possibile, ancor più vertiginosa delle esalazioni del suo Sud sulfureo.⁵⁰⁴

Ora io domando a voi che ci stavo a fare più laggiù, quando il vero inferno si era spostato, modernizzato, e le vere anime dannate si erano dedicate a fabbricare tutti

⁵⁰² Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Prefazione*, in Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986, p. 2. Si confronti il passo di Pirandello con quanto scrisse Rosso su «La Stampa» del 27 novembre del 1928 in un articolo intitolato *Notturmo*: „La gola lucida dell'albergo, sebbene ancora illuminata, era vuota nella notte e tuttavia pareva fermamente risoluta ad attendere, così spalancata, il mattino ed il nuovo tramestio, pur di non richiudersi un attimo sull'arida malinconia delle pareti lustre o delle vetrate glaciali tra cui le cose, vive durante la vita giornaliera, acquistavano ora un'aria trasognata di cimitero. E frattanto nel volere come aspirare un po' di frescura notturna e voler l'atrio dal tanfo della giornata, quello fauci eruttavano fin sulla strada la pestilenza dell'aria avvizzita, che s'avventava contro il passeggero ritardatario quali con premura di avvolgerlo e cattivarlo, prima ch'egli cangiasse avviso, a quel torpore malsano che sarebbe divenuto sonno in quello tra i cento e cento letti che l'attendeva. Mi passò nell'immaginazione lo spettro intero del lussuoso albergo internazionale filtrato nei suoi corridoi e nelle sue celle da una copiosa sorgente di raggi ultravioletti; e istantaneo mi sorse il paragone con gli ospedali, le carceri, i manicomi. Ma ne scapitò l'albergo. Ché a questa accolta di animalità comodamente abbandonata mancava --- perché la mente la preservasse dal pensarlo in quello che vi è di sordidamente sudicio in una vita corporalmente prossima o spiritualmente divisa e anche avversa l'elemento comune della pena e della sofferenza, che rende fraterni i malati d'una corsia, avvicina i colpevoli d'un atrio penale, ricongiunge in un punto astrale il delirio di una insonne assemblea di mentecatti.”

⁵⁰³ Si veda al riguardo Gaetano BICCARI, *La Germania di Weimar nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», A. 16, 1994/1, p. 42.

⁵⁰⁴ „[...] Professore opinioni, / agire, / arrivare e partire / sono il segno di un mondo / che non ha idee chiare. / Davanti alla mia finestra / – così dice il saggio – / c'è una valle / in cui si raccolgono le ombre, / due pioppi segnano la strada / tu sai – per dove. [...]” Cfr. Gottfried BENN, *Staticità*, in *Poesie statiche*, introduzione e traduzione di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1972, p. 121.

i generi fabbricabili con i nuovi macchinari? Il commendatore Plutone, come voi mi chiamate gentilmente, condannato a fare arrostiti quattro poveri polli all'inferno, mentre i pescicani con diciassette fila di denti stritolavano, indisturbati, le intere popolazioni ...⁵⁰⁵

Il viaggio impossibile di Rosso di San Secondo, pur muovendosi in un recinto ideologicamente tutt'altro che neutrale⁵⁰⁶, e quantunque il richiamo brechtiano possa essere del tutto causale, si avvita su una ricerca chimerica di un invidiabile porto di inquieta salvezza, e pur sapendo dell'irrealizzabile approdo, non desiste da un percorso che fin dalle premesse non potrà che rivelargli verità già amaramente sperimentate.

⁵⁰⁵ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, a cura di Ruggero JACOBBI, Roma, Bulzoni Editore, 1976, vol. 3, p. 36. Anna Barsotti nel suo intervento a Caltanissetta aveva già sottolineato la vicinanza di Rosso di San Secondo ad alcune tematiche espressioniste. „Rappresentando quindi la sua drammaturgia una coincidenza sintomatica fra Sicilia e Mondo, fra archetipi feudali ed insulari e personale risentimento del malessere contemporaneo: la produzione di Rosso sembra addirittura proporre una versione 'mediterranea' di quel processo di rinnovamento della drammaturgia europea che, mediante Strindberg, Maeterlinck e gli Espressionisti tedeschi, porterà all' 'epicità brechtiana'." Cfr. Anna BARSOTTI, *La drammaturgia di Rosso di San Secondo (dalle Sintesi drammatiche a Lo Spirito della morte)* in *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. Atti dei convegni di Studio. Catania-Ragusa-Caltanissetta. 1980-1982*, a cura di Paolo Maria SIPALA, Roma Bulzoni Editore, 1983, p. 225.

⁵⁰⁶ Si veda al riguardo di Natale TEDESCO, «*Il ratto di Proserpina*»: *dal ruralismo fascista al neoclassicismo parodico*, in *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. op. cit.*, pp. 249-257 e di Gino RAYA, *Su alcune lettere di Rosso di San Secondo*, in «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», Firenze, Le Monnier, marzo 1972, pp. 402-406. Dal *Carteggio Rosso di San Secondo*, 528 lettere indirizzate a Orazia Prini, conservate nella Biblioteca Centrale di Roma, alla collocazione A.R.C. 39. e seguenti, si ha conferma di un acceso antisemitismo di Rosso di San Secondo e di un entusiasmo che rasenta il fanatismo per Benito Mussolini; si vedano al riguardo le lettere del 4 ottobre 1931, del 22 novembre 1931, del 1, del 2, del 9 e del 22 dicembre 1931, nonché del 9, del 24 e del 27 gennaio 1932, del 9 marzo 1932, del 25 aprile 1932, e oltre fino alle missive di maggio, giugno, luglio e di agosto dello stesso anno. Invettive tra l'acrimonioso e l'isterico, dai decisi toni antisemiti sono riservate non solo a Tatiana Pavlova, che pure aveva interpretato con discreto successo *Una cosa di carne*, ma anche a Max Reinhardt. Si vedano al riguardo le lettere del 29 febbraio, del 9, 10 e del 18 marzo, del 25 e del 27 aprile, del 7 e 8, 12 maggio da Berlino, del 12 luglio da Neubabelsberg 1932. Dalle lettere di marzo-agosto del 1931 in poi, prende consistenza sempre maggiore una sorta di vero e proprio odio antisemita che intreccia vicende personali dell'autore siciliano con la cronaca politica di quegli anni. La sua entusiastica accoglienza del successo elettorale nazista del luglio 1932, fu espressione di un'adesione convinta al nazismo, che per mezzo del suo „duce”, Hitler, avrebbe liberato la Germania „a calci nel sedere” da „quella sporca gente che mi fa schifo”; così si legge testualmente nelle lettere del 10 agosto 1931 e del 25 aprile 1932. Il sostegno entusiasta a Hitler, vestendo i panni di un italico ultra fascista, si può leggere non solo nel *Carteggio* con Orazia Prini, ma anche negli interventi dalle colonne del «Popolo d'Italia», dove del resto aveva un convinto sostenitore in Arnaldo Mussolini, almeno fino alla morte di quest'ultimo il 21 dicembre del 1931. Poco chiara risulta l'affermazione di Gino Raya, a pagina 405 del citato articolo *Su alcune lettere di Rosso di San Secondo*, dove ricostruisce il tentativo di Rosso di sabotare la tournée di Max Reinhardt in Italia nel '32. La *tournée* si rivelò un successo, ben accolta anche dalla stampa fascista, seppure con qualche distinguo critico, tra i quali ricordiamo quelli di Silvio d'Amico e Gino Rocca, che tuttavia nel complesso non poterono esimersi dall'ammettere la genialità del *régisseur* austriaco che anche l'anno successivo ebbe un vero e proprio trionfo al Maggio Fiorentino con la messinscena di *Un sogno di mezza estate*, doppiato nel 1934 alla Biennale in Campo Torvaso con *Il mercante di Venezia*. Anche su Max Reinhardt si nota comunque una straordinaria convergenza di pareri molto critici tra Paolo Monelli, Giuseppe Piazza e lo stesso Rosso.

Per intendere chiaramente l'indole del romanzo e gustarne tutto il sapore, ch'è amarissimo, bisogna vedere con quale animo è intrapreso il viaggio. Qua non abbiamo uno che parte in cerca della salute con la ferma fiducia di trovarla. Chi parte, qua, sa che il suo non può essere che il disperato esperimento di un'illusione, perché ha ormai l'atroce coscienza che nulla consiste fuori, vicino o lontano, che non sia illusione. Donde il senso di guardare appunto come lontana e remota illusione ciò che sembra la più vicina realtà. [...] L'uomo che intrapenderà il viaggio per la sua salute, non è, come altri ha detto, in uno stato di letargo: la sua non indifferenza; tutt'altro! è la tragica sfiducia di trovare, perché impossibile trovare fuori di sé, alcuna consistenza, pur sentendo come necessaria l'illusione di trovarla.⁵⁰⁷

Tuttavia, a differenza di Benn, la resa non è certezza, e pur essendo la "fuga" stessa di per sé impossibile, Rosso tenta una sintesi compromissoria con la storia del suo tempo e con quel recinto che, al di là del contesto esistenziale, che anche per lui fu tutt'altro che neutro.⁵⁰⁸

Silenzio. Si stabilisce, così, un equilibrio morale, tra la vita delle industrie, della finanza e delle attività modernissime, con la vita naturale dei campi. Questo equilibrio morale produrrà necessariamente anche un equilibrio materiale, perché dalle attività industriali l'agricoltura ritrarrà vantaggi per il suo sviluppo. Proserpina è la donna dell'avvenire e del progresso, della pacifica collaborazione nel mondo.⁵⁰⁹

A ben considerare, del resto tale fu l'opinione dello stesso Rosso: il *Ratto di Proserpina* seppure possa essere interpretata con la chiusura di un ciclo⁵¹⁰, l'epicizzazione della fuga

⁵⁰⁷ Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Prefazione, La fuga, op. cit.*, pp. 2-3.

⁵⁰⁸ Sul tema e la significanza della fuga in Rosso di San Secondo Sipala osservò: „Chi, sulla scia del Tilgher, ha voluto intendere il contrasto Nord/Sud come permanente conflitto tra istinto e ragione, tra senso e intelligenza, dovrebbe prendere atto dell'intercambiabilità dei termini, della non-precostituita staticità delle posizioni. In effetti, il rapporto Nord/Sud è un «tema» attorno a cui Rosso organizza la sua maniera di sentire la conflittualità ineluttabile tra la realtà e l'aspirazione ad una realtà diversa, conflittualità che si rinnova perpetuamente perché la fuga da una realtà immette il personaggio in altra realtà che diventa una morsa, da cui occorre ancora sfuggire. [...] La fuga, dunque, non è più un momento, ma uno stato, un modo d'essere, un'esigenza esistenziale. Diventa, poi, nell'interpretazione postuma (1936), a venti anni di distanza dal primo romanzo, una protesta. Rosso cioè propone, leggendoli come in un palinsesto nel suo primo romanzo e nel momento in cui dedica la ristampa a Pirandello, i due nuovi temi della sua opera: «l'insonne tormento d'un'anima in cerca di Dio» e «un'istintiva e violenta requisitoria contro la società vuota e ipocrita d'allora».» Cfr. Paolo Mario SIPALA, *Appunti sulla narrativa di Rosso in Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese*, cit., pp. 259-275. Aggiungiamo che per Rosso di San Secondo, la "fuga", come stato permanente, in parte non rende giustizia alla sua irrequieta ricerca di una dimensione fluida del suo essere.

⁵⁰⁹ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, a cura di Ruggero JACOBBI, Roma, Bulzoni Editore, 1976, vol. 3, p. 93

⁵¹⁰ „Il ratto di Proserpina è lo specchio del mio mondo quale si è serenamente alla conclusione di un ciclo.” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, a cura di Ruggero JACOBBI, Roma, Bulzoni Editore, 1976, vol. 3, p. 9. *Il ratto di Proserpina* fu scritto tra l'altro, in parte in una vecchia villa a Grunewald, alle porte di Berlino quartiere operaio di Zehlendorf e, dal 1931 in poi, nella pensione der Friedrich-Wilhelmstraße di Tempelhof dove nel 1932 conobbe “la giovane studentessa” Inge Redlich, la futura signora Inge Rosso di San Secondo che curò, fino alla fine, il patrimonio letterario del marito. Inge Redlich morì a Camaione, in una casa di cura per anziani, dove era stata ricoverata dai servizi sociali del Comune, ormai afflitta da demenza senile. Carlo Linati conobbe Inge Redlich nel settembre del 1931 nel corso di quell'incontro con Rosso sul Lago di Como e di cui dette notizia nell'articolo già citato, *Passeggiata con Rosso*. “– Siamo in due, come tu vedi, – egli mi disse dopo che ci fummo salutati

sansecondiana in una dimensione idillico-naturale, ma sovraccarica di elementi fobici avvitricolati intorno ai drammi che avvolgevano le sue vicende biografiche, come l'angoscia della follia, „la madre reclusa, credo, come una folle, e, sotto terra, il fratello suicida”⁵¹¹, nell' „evasione idillico-naturale” di un Nord fluido e anch'esso progressivamente in divenire, non solo nel senso geografico, ma anche come riferimento mitico, si presenta in realtà come un viaggio apparente. Nella fuga sansecondiana convergono elementi confliggenti che non si risolvono, se non in parte, nella mera contrapposizione nordici-mediterranei, secondo la lettura che ne dà Grazia Distaso⁵¹², ma aprono una serie di problematicità che capovolgono, e smarriscono, continuamente le coordinate di quel porto di irrequieta salvezza. Non sorprende dunque la disincantata quanto amara ammirazione per la *Ragazza* che si porta a spasso la sua anima per Berlino, racchiusa in una verde borsetta, un microcosmo nel quale dialogano oggetti e sentimenti⁵¹³, sullo sfondo di una padronanza utopica dello spazio che nella sicurezza dell'incedere della „bionda con un cappellino a cuffia” ci mostra un osservatore attonito da quella femminile spregiudicatezza e commosso dalla sua infinita solitudine.

Viaggia sicura dal nord al sud, dall'est all'ovest della città. Rapida se cammina, risoluta se sale in omnibus, se scende alle ferrovie sotterranee, se prende un treno dell'anello urbano. È informata con precisione matematica di tutti i mezzi a buon mercato della circolazione metropolitana. [...] Per non cadere nello sconforto, appunto, la ragazza non rimane nel suo angolo se non il tempo del sonno. Sveglia, essa, è fuori di casa. Ogni giorno è questo indiatolato viaggio verso il lavoro, ogni sera questo grigio

e mi ebbe presentato la sua compagna, – ma tu ci farai stare lo stesso nella tua macchina. – Ma certo, perdinci! – risposi alzando il coperchio del sedile posteriore – bisogna però che uno di voi si rassegni ad entrare qui dentro. – Io, io! – fece con entusiasmo la tedeschina, e senz'altro con un balzo fu sul predellino poi ficcò dentro le sue sode gambette nel sedile, e vi si acconciò tutta con quel pronto spirito di adattamento che hanno le tedesche nelle situazioni più impensate. Io riavvii la macchina, e partimmo. La mattina era bellissima e il placido andare invogliava a discorsi, a liete confidenze. Io e Rosso discorremmo d'una infinità di cose: le sue impressioni di Berlino dov'era stato per quasi un anno, le mie di una recente crociera a remi sul Reno svizzero-tedesco, i suoi propositi di lavoro, i miei di nuovi vagabondaggi... Intanto sotto di noi si disnodava la bella strada riattata di recente che corre sempre in vista del lago e delle sponde di là, lungo la costiera del Legnone, sempre tra panorami di una rude, ariosa, intensa bellezza.” Cfr. Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso*, op. cit., pp. 15-16.

⁵¹¹ Cfr. Orio VERGANI, *Misure del tempo. Diario 1950-1959*, Milano, Leonardo Editore, 1990, 24 novembre 1956, p. 441.

⁵¹² „E forse in questa 'evasione idillico-naturale' che si contrappone in direzione espressionistica alla 'banalità del reale', alle leggi ipocrite e ferree della società, è il segno del Rosso più vero, del Rosso – si notava all'inizio – che oppone ai nordici, incapaci di andare oltre il piano del quotidiano e del fenomenico, i solari, creature autentiche e pure, incapaci di integrazione, ma che sanno vedere un oltre che va al di là delle scontate certezze e che esprime soprattutto ansia di purificazione, tensione ideale, interiore vibrazione della coscienza.” Cfr. Grazia DISTASO, *Marionette, che passione! Dal tormento inutile al sogno Idilliaco*, in *Italianisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di Manfred LENTZEN, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008, pp. 68-87.

⁵¹³ „Da un pezzo mi stava a cuore di sapere che cosa ci fosse dentro quella borsa e anche dentro quell'anima, vedendo, a migliaia di copie, riprodursi per le vie affannose personaggio e borsa, con la furia di una folla meccanica incalzata dal fiume di una nuova e sempre eguale produzione allestita senza posa da chi sa quale potente e inesauribile fucina della metropoli. [...] E il contenuto dell'anima! Che cosa c'è nell'anima della ragazza della borsa!” Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ragazza*, in «La Stampa», A. 63, n. 174, domenica 21 luglio 1929, p. 3.

ritorno, che spera sempre o il deviamiento imprevisto d'un invito al caffè, d'una danza in un onesto *tabarin*.⁵¹⁴

L'approccio alla realtà metropolitana, altra ubicazione instabile ed incerta, che ridisegna continuamente i contorni del luogo, mantiene tuttavia costante la funzione di definizione dell'Altro rispetto all'origine del transito. Il senso di smarrimento, finalizzato ad un'evasione dal predeterminato „di un'arte tutta infocata dal sempre più veloce ingranaggio dell'angoscia”⁵¹⁵, trova un'apparente sbocco nella focalizzazione di sé stesso nell'inconsistenza dell'Altro.

Io che ho letto la mitologia nordica, immaginandomi quelle selve nebbiose e quei ghiacci primordiali, non ho trovato nulla di straordinario, incontrando divinità refrattarie, le walchirie, per esempio... Ma qui, in Sicilia, con quest'odore di terra, con quest'aria che ti penetra nel sangue, con questo calore mediterraneo che ti porta, persino nel centro, l'alito del mare, con quell'Etna divino davanti agli occhi.⁵¹⁶

Qualche anno prima Antonio Giuseppe Borgese aveva anticipato le conclusioni di Rosso a conferma di quell'algorithmo che scandì, pur nelle diversità dei Siciliani⁵¹⁷, l'approccio al Nord agognato e al contempo disilludente nella complessità della percezione.

Quando vi ebbi passato qualche mese, la delusione era già divenuta aspra e veemente. Perfin troppo: il provinciale educato a una vita chiusa e raccolta, il siciliano venuto su in un'atmosfera di scrupolo e di fanatismo morale tanto simile a quella del dramma spagnuolo e poi un po' levigato esteticamente al contatto della modesta grazia fiorentina, si rivoltava contro quella furibonda e davvero quasi selvaggia smania di vivere e di stravivere che imperversava nel Nord.⁵¹⁸

Nel „richiamo all'ordine” di Borgese ebbero sicuramente un ruolo preminente le vicende della guerra. In più parti della sua *Germania e Italia* riecheggia un *j'accuse* che coinvolge anche parti di quella decostruzione, a suo dire, del pensiero tedesco che era stato violato dalle spinte irrazionaliste e anche da un clima di vacillante surrealismo propagato da una

⁵¹⁴ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ragazza*, *op. cit.*, p. 3.

⁵¹⁵ Cfr. Orio VERGANI, *op. cit.*, p. 442.

⁵¹⁶ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, *op. cit.*, p. 43.

⁵¹⁷ Orio Vergani nelle sue *Misure del tempo*, definì – non senza qualche acrimonia a testimonianza che i conti erano ancora tutt'altro che chiusi e soprattutto quanto impervia fosse ancora la via di un'ipotetica riconciliazione – Borgese “l'ultimo italiano convinto d'essere un superuomo”. Cfr. Orio VERGANI, *op. cit.*, 5 dicembre 1952, p. 124. “Io non amo giudicare nessuno, ma tutto si poteva dire di Borgese meno che fosse un 'brav'uomo'. Gli uomini della sua generazione erano tutti malati di dannunzianesimo: magari di un dannunzianesimo alla rovescia. È un giudizio forse frettoloso: Borgese è stato l'ultima incarnazione di Corrado Brandò, l'ultimo italiano convinto d'essere un superuomo. La sua partenza dall'Italia, la sua rottura dei vincoli familiari, lo strappo al legame coniugale, il nuovo matrimonio con la figlia di Thomas Mann mentre sua moglie era ancora in vita e conduceva un'esistenza quasi misera, il suo perorare profetico di problemi di pace e di unione fra i popoli, il suo aspirare al ritorno trionfale in patria, le sue speranze nel premio Nobel per la pace, le sue molte violazioni alla morale degli uomini: tutto apparteneva a una retorica romantica.”

⁵¹⁸ Giuseppe Antonio BORGESE, *La nuova Germania. La Germania prima della Guerra*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1917, p. IX.

parte dell'*Avantgarde*. Un raptus collettivo che aveva attaccato alle fondamenta l'Europa e riproponeva come impellente un ruolo attivo dell'Italia sulla scena europea. „La causa dell'Italia coincide con la causa dell'equilibrio, ideale e politico, in Europa”⁵¹⁹, scrisse Borgese all'indomani della Prima Guerra Mondiale, individuando nell'area mediterranea l'ancoraggio di quei valori che Piazza e Monelli richiameranno con enfasi in *Io e i Tedeschi* e ne *La Germania tra l'Europa e l'Antieuropa*. Ancora nel '19, Borgese insisteva nel superamento di quella folle deriva che aveva travolto la Germania insieme a tutti quei valori a cui egli intendeva richiamarsi.

V'è ancora molto da fare perché il Mediterraneo ridiventi quel che fu altra volta: l'agorà della civiltà. In quella nuova fase della storia umana, l'Italia, centro geografico del Mediterraneo, dovrà essere anche il principale centro spirituale e politico.⁵²⁰

Nello smarrimento collettivo la vicenda di Rosso esemplifica un percorso, tra il pubblico e il privato, che guarda con occhi simili al Nord di Borgese, seppure mosso da una pressione emotiva che affondava nel contrasto stridente della luce abbacinante del sole siciliano e che rendeva impossibile la chiarezza di una *Weltanschauung* realizzabile per lo scrittore di Caltanissetta. In un percorso a ritroso, seguendo i versi di quello che è stato il più grande viaggiatore tedesco di sempre in Italia, Rosso sembra avere fatto sua l'idea che „soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato possedere la vita”. Nella distanza da quel mondo che rischiava di accecare i suoi „occhi febbrili, bruciati dall'insonnia”⁵²¹, Rosso credette di poter cogliere nel *farbigem Abglanz* almeno un barlume di verità.

Vennero anni in cui il giovane poeta, pure standosene tutto il giorno nei pubblici ritrovi, s'immaginò che nel mondo non ci fosse se non una vita minerale e vegetale, e nel bel mezzo lui, immancabile, inesorabile, indimenticabile, fermentante in un vuoto torpore, con le sue nenie solitarie artisticamente false giacché egli barcollava se per cinque minuti non si sentiva sorretto da mezza dozzina di colleghi, con le sue squisite analisi naturalistiche, incoerenti e forzose come sapeva egli stesso, che viveva tra la casa e il caffè e andava attorno ad occhi vuoti, con la esopica consolazione che gli faceva disdegnare, cose triviali, la novella, il dramma e il romanzo, e col disgustoso equivoco estetico-morale che gli faceva confondere il lirismo con l'egoismo.⁵²²

⁵¹⁹ Ivi, p. 323.

⁵²⁰ Ivi, p. 316.

⁵²¹ Cfr. Orio VERGANI, *op. cit.*, p. 442.

⁵²² Citato da Giuseppe Antonio BORGESE, *Una Sicilia senza aranci, op. cit.*, pp. 162-163. A conferma della difficile percezione della realtà tedesca *tout court*, qualche anno dopo Borgese, in *Italia e Germania*, riaffermò l'essere magmatico e fluido di quel Nord tedesco. „Infatti, che cos'è la Germania? A questa domanda nemmeno un dotto potrebbe rispondere con una decima parte della sicurezza con cui uno scolarotto risponde alla medesima domanda, quando si riferisce all'Italia. Anzi, per questo riguardo, la Germania o l'Italia sono rappresentanti di due condizioni nettamente opposte: se l'italianità è la più definita, la più circoscritta, la più esattamente cristallizzata delle nazioni civili, il germanesimo è, al contrario, la più diffusa, la più errante, la più instabile, la più incandescente. È una pasta calda e mobile che da qualche migliaio d'anni cerca penosamente di farsi le sue facce e i suoi spigoli, di ottenere un assetto e una consistenza durevoli. Non se ne possono dare individuazioni spaziali altro che approssimative.” Cfr. Giuseppe Antonio BORGESE, *Italia e Germania*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1919, p. 6.

Nel fraintendimento di Borgese si sottolinea, oltre alla forbice generazionale, la diversa stratificazione della crisi novecentesca tra i due.

È il viaggio esistenziale e letterario che l'autore stesso intraprende con la ferma volontà di sciogliere il nodo delle sue inquietudini, di tenere testa al 'male', 'male di vivere' novecentesco che in lui, eccezionalmente diventa significativa nel segno di un destino regionale-verghiano, oppure quale male, soffrirlo e scontarlo fino in fondo. Itinerario individuale, storia d'un uomo e della sua educazione sentimentale, ma nel contempo percorso via via sempre più coscientemente drammaturgico tra i poli della tradizione teatrale del Sud, d'una 'sicilianità' congenita e incandescente, e dell'apertura ai fermenti culturali del teatro europeo, specialmente germanici: nei quali egli ritrova esiti congeniali all'aspirazione sua, costante, di rinnovare le strutture drammatiche vigenti e ormai convenzionali.⁵²³

Così Carlo Linati, in *Passeggiata con Rosso*, pubblicata nel numero uno di «Comœdia» del 1932, riferiva un virgolettato di Rosso nel quale il nisseno ammetteva di non sapere esattamente cosa l'attraesse di Berlino, salvo ammettere che lì sentiva dispiegarsi il suo essere creativo, quantunque Berlino, parimenti, lo eccitasse e lo perdesse ad un tempo.

– Ma chi direbbe, Rosso, che tu scrittore così caldamente italiano ami viaggiare il nord. – Non so. Ogni tanto io ho un bisogno irresistibile di fuggire lassù, di perdermi nel Nord selvaggio e civilizzato, di affondarmi in quegli orizzonti nebbiosi, in quelle psicologie complicate. Ciò che mi attira a quei paesi propriamente non so, ma la mia anima a quei contatti si dilata, respira a pieni polmoni, scopre nuovi sbocchi e nuove possibilità di creazione. Berlino mi eccita, mi riempie di fantasmi vertiginosi... Non c'era da discutere. L'Italia è bella, ma l'artista è un essere indipendente, libero come l'aria, che deve amare e cercare i contatti che più lo appassionano, più propri ad eccitargli una forte ispirazione.⁵²⁴

I suoi pezzi in terza pagina de «La Stampa», coevi agli anni di Pirandello a Berlino, se da un lato evidenziano una tendenza a commentare l'effimero, sempre in agguato con effetti di svuotamenti drammatici nel movimento a vuoto del ritmo metropolitano⁵²⁵, dall'altro

⁵²³ Cfr. Anna BARSOTTI, *La drammaturgia di Rosso di San Secondo op. cit.*, p. 226.

⁵²⁴ Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso, op. cit.*, p. 16.

⁵²⁵ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Da Wertheim*, in «Il Secolo XX», 5 gennaio 1929. Di seguito si riportano due passai rispettivamente da *Io e i Tedeschi* di Paolo Monelli, p. 18, e da *L'Europa e l'Antieuropa*, di Giuseppe Piazza, p. 228. „E voi marcerete, o pedoni che avete per mira i magazzini di Wertheim, fra la riga rossa e quella blu; e voi, che volete dirigerli verso il viale dei Tigli, anderete sul bianco; e voi starete al di qua del bianco, amorosi che avete dato l'appuntamento alla ragazza davanti al caffè Josti; e pena carcere duro e disciplina forte a chi osi, per evitare un'automobile o balzare s'un tranvai, sortir dal rigato. Ed ecco la piazza incominciò a divenire il vero bailamme che dia a Berlino il crisma di città tumultuosa; ed attraversarla fu oramai un problema, come volevasi dimostrare. Si costituisce così il grande Magazzino, per i miseri, quel Wertheim dei diseredati che è appunto la «Briciola» come per abbreviazione i berlinesi la chiamano. Nulla è perduto, nulla rimane inutilizzato”. Il grande centro commerciale di cui narrano i tre autori italiani, occupava buona parte della Leipziger Straße e sfociava nell'omonima piazza, poco distante Potsdamerplatz, da tutta un'altra parte rispetto alla collocazione che ne dà Gaetano Biccari a pagina 40 del suo studio *La Germania di Weimar nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, apparso su «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», A. 16, 1994/1. „Wertheim è il grande Kaufhaus che, tutt'oggi, col suo

confermano la predilezione per quel movimento liquido della città, come nell'articolo *Si ride* ne «La Stampa» del 31 agosto 1929.

Qualcuno può magari, per assolverlo innanzi ai gusti effimeri, negare che sia novelliere, asserirlo come lirico puro. Ma non lirico a quel modo, a modo loro. E novelliere di razza. Non gli è negata (v'è forse in questo un'affinità elettiva col suo conterraneo Pirandello) la fuga nello stravagante e nell'assurdo. Fughe sorvegliate. Palloni frenati. Ogni momento egli può rimetter piede sulla solida, durevole terra. La sua fantasia è popolata d'uomini vivi e di donne vive. La sua classicità, il suo antidecadentismo son fondati sopra un'incrollabile credenza nell'obiettività della vita. Egli è uno di quelli per cui il mondo esterno esiste. Le sue figure umane non sono occasioni e pretesti. Le sue campagne e soprattutto le sue marine, degne di qualunque paesista, sono scene dell'umanità, guardata da un innamorato misantropo, da un burbero benigno.⁵²⁶

La "fuga" di Rosso non è tanto da intendersi come evasione, o ancor più elusione del confronto, anzi, semmai fu proprio quel moto permanente a tenere viva la necessità di andare "oltre", o, quanto meno, fu sintomo del suo bisogno di un confronto con una realtà meno codificata ed irrigidita in quella forma pirandelliana, o meglio tilgheriana, che non poteva mediargli quel senso di libertà che invece Rosso percepì nella Berlino weimariana. D'altronde lo stesso Rosso, dopo il suo rientro da Berlino, e ancor più a guerra conclusa, tese ad accreditare questa lettura con venature di protesta, seppure sfumate entro contorni che il nisseno voleva anche politici, ma che, almeno riguardo a quest'ultima ipotesi, sostenuta, dal curatore di *Wedekind in der Klosterstraße*, Gaetano Biccari, appare piuttosto debole.⁵²⁷

enorme edificio domina il Kurfürstendamm a Berlino". La sede alla quale si riferisce Biccari fu inaugurata nel 1971 e nel frattempo è stata assorbita dal gruppo Hertie.

⁵²⁶ Citato da Giuseppe Antonio BORGESSE, *Una Sicilia senza aranci*, op. cit., p. 164.

⁵²⁷ „Rosso blieb in Berlin. Die Premiere war sicher nicht nur ein Vorwand, aber vor allem war die Reise doch wieder eine (halbe) Flucht, diesmal, um der stickigen Atmosphäre des Faschismus auszuweichen, dessen kleinbürgerliche Züge in der *Consensus*-Phase immer bedrohlicher hervortraten. Und in Berlin gab es eine regelrechte Exil-Gemeinde italienischer Schriftsteller: dazu gehörte Massimo Bontempelli ebenso wie Pietro Solari oder Corrado Alvaro und vor allem Luigi Pirandello, mit dem Rosso eine echte »sizilianische Freundschaft« verband: tief und aufrichtig, aber durchdrungen von Eifersucht und den Widersprüchen zweier sehr unterschiedlicher Temperamente aus zwei verschiedenen Generationen.“ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Wedekind in der Klosterstraße. Feuilletons aus dem verrückten Berlin*, a cura di Gaetano BICCARI, Berlin, Verlag Das Arsenal, 1977, p. 117. In realtà la cosiddetta comunità di esiliati, alla quale si fa riferimento, era composta, com'è noto, per lo più da convinti sostenitori del regime. Di Pietro Solari, ad esempio, in particolare, l'intervistatore di Hitler, convinto sostenitore del nazional-socialismo, di tutto si può dire fuorché fosse un fuggiasco. Lo stesso vale per Rosso di San Secondo che anche nel carteggio con Orazia Prini manifesta apertamente le sue simpatie per il movimento di Hitler, mentre innumerevoli sono i documenti, nonché la stessa opera di Rosso, che lo schierano apertamente dalla parte del fascismo, accomunato, anche in questo, al culto per il duce dello stesso Pirandello, seppure in quest'ultimo con motivazioni e anche impennate di indipendenza intellettuale del tutto diverse rispetto al nisseno. Relativamente all' "oscuro commercio fra Pirandello e il fascismo" si leggano le pagine de' "*I miti: un disincanto doloroso (ma forse fecondo)*" di Roberto ALONGE, in *Il punto su Pirandello, Atti del 54° convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di Stefano MILIOTO, Caltanissetta, Edizioni Luxografica, 2017, pp. 217-233. A Pirandello lo accumuna la costante ricerca del plauso e del sostegno di Benito Mussolini e non vi è traccia in lui del conflitto, o meglio del dissidio interno che invece si riscontro e si legge in Alvaro.

Può darsi ch'io abbia veduto uomini del tipo incontrato giorni fa in una villa del Wannsee, nel tempo della mia irrequieta fanciullezza, quando una non ancora appagabile nostalgia di altre terre e di altri mari mi spingeva al porto dell'Isola, aperto verso l'oriente, fragoroso di catene e, di sirene, di stridori e boati d'ogni sorta, tra la faccenda agitata del carico e dello scarico. Mi piaceva spendere i pochi soldi custoditi in fondo alla tasca del mio calzone bianco di marinaio, noleggiando un guscio di barchetta per navigare dall'uno all'altro piroscrafo panciuto, da questo a quel veliero dalle ali ammainate, su cui le ciurme, o sdraiate sonnacchiarono, o, intorno a un pentolone tolto allora dal fuoco, rifornivano la caverna del loro stomaco vuoto con certi beveroni di minestra, che mi pareva odorassero, oltre che di forti aromi, anche di pece e di catrame. Non so come, ma riuscivo sempre a farmi ammettere ora da un mozzo, ora da un capitano compiacente, tra la società particolare delle tolde e dei ponti con la quale familiarizzavo quasi per legittima parentela. Tornavo a casa con il vestito non più candido, ma in compenso con l'animo pieno dei germi di tanti sogni avventurosi che avrei sviluppato a mio agio la notte nel mio letto di scolaro poco preoccupato del ginnasio.⁵²⁸

Rosso in realtà più volte disancora gli estremi „della polarità geografico-antropologica” attorno a cui organizza la materia della sua ispirazione, dal *topos* di Nord e Sud, estendendola oltre le categorie spazio-temporali, muovendosi tra Oriente e Occidente, o a ritroso tra il presente e il passato, tra dimensioni oniriche, tra la percezione della presenza e dell'assenza, come se fosse costantemente in un luogo altro, perché impossibilitato ad essere dove di fatto era. In *Contrasti*, Nord e Sud perdono i contorni semanticamente definiti, allo stesso modo Occidente ed Oriente. Le coordinate di Nord e Sud variano costantemente nei testi sansecondiani man mano che si procede nella focalizzazione delle prospettive. Il muoversi entro questi due “universi” risulta spesso un itinerario impervio, un groviglio intricato e complesso dal quale è un azzardo districarne un'effimera macroetica Nord-Sud, o il punto cruciale che investe le dinamiche della convivenza, toccate da un'ulteriore ed altrettanto complessa diplopia, quella di Occidente-Oriente appunto. Si tratta nel loro complesso di binomi che si intersecano non solo in senso verticale ma anche trasversale, in un movimento che si ridisegna di volta in volta e modifica le categorie spazio-temporali della percezione sansecondiana, contribuendo, spesso, a complicare piuttosto che esemplificare la già difficile comprensione del diverso ed a rendere ancora più intricato l'alveolo delle dinamiche interculturali tra cui Rosso si muove.

Nessuno, eccetto Alvaro, visto che erano tutti convinti sostenitori del regime patrio, soffriva di un senso claustrofobico riferito al fascismo, semmai è condivisibile la percezione di un sentimento commisto di gelosia e invidia tipico degli intellettuali del ventennio fascista, presi com'erano a contendersi i favori del *deus ex machina* in un sistema che si adeguava alle simpatie del momento di Mussolini. Nelle lettere citate a Orazia Prini, Rosso focalizza la riuscita della sua arte totalmente sul sostegno del duce e in quel clima di tutti contro tutti si scaglia persino contro il suo mentore, lo stesso che gli farà avere il premio dell'Accademia d'Italia, ovvero Luigi Pirandello. Si vedano al riguardo le lettere del 6 maggio 1932 e del 2 giugno 1932.

⁵²⁸ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Contrasti*, in «La Stampa», A. 63, n. 244, sabato 12 ottobre 1929, p. 3.

Allora, certamente, tra le mie invenzioni, era sorta anche quella d'un incontro con una figura d'incubo simile a questa ritrovata qui dopo tanti anni nella persona d'un ricco e malinconico macedone, dagli occhi lunghi e neri, tristi e diffidenti, con i baffi spioventi sulle labbra, e l'anima immersa, in una opaca sordità verso gli aspetti della vita straniera che lo circondava. Non gli diceva nulla, di sicuro, il buonumore della mensa tedesca a cui sedeva ospite onoratissimo, tra bionde prussiane e poderosi prussiani, che, mangiando di buon appetito, facevano avariare la loro rinascita estiva in uno sciabordio di discorsi fluttuanti e oziosi in armonia con il marezzare del lago steso, tra leggeri vapori sotto il sole, proprio lì avanti al balcone della bella sala in cui si pranzava. Pareva, anzi, egli piuttosto preoccupato delle premure che, a quando a quando, i padroni di casa gli dimostravano. [...] Ha viaggiato e viaggiato e viaggiato in tutto il mondo, nulla vedendo della società varia di qua e di là dell'Oceano; provando, anzi, per essa, un senso di tedio e di fastidio. [...] Il mondo è per lui una cella di sanatorio, nella quale non si riesce a guarire.⁵²⁹

L'asimmetria delle relazioni tra la rappresentazione dei termini in questione, del Sé e dell'Altro, il desiderio di conoscenza e della percezione, la necessità di "storicizzarsi" e "collocarsi" in una fabula nel tentativo, drammatico, di intravedere il filo che lega l'Altro al Sé, in Rosso si ibrida con la ricerca di un comune denominatore che definisca l'incomunicabilità tra l'Altro e il Sé appunto. La cocente delusione degli innumerevoli approdi mancati, l'indifferibilità e al contempo l'impraticabilità di ridefinire i parametri individuativi del Sé, intrecciano la prosa sansecondiana ad una narrativa disgiuntiva di sé stessi.

Guardi, guardi ... – seguitava a invogliarmi con la sua arguzia a mezz'aria la giovane signora orientale; ma io provavo, ormai, non so qual senso di pena e disagio per la figura di quell'uomo, così primitivamente e rassegnatamente convinto di possedere la chiave della verità e della felicità, e di non poter adoprare a causa della ingiustizia umana. Mi sorgeva dalle profondità più amare dell'essere, il travaglio tante volte sperimentato della incomunicabilità degli uomini e della reciproca incomprendimento. [...] Stendevo l'occhio, per refrigerio, fuor dal balcone sul lago grigio-perla sotto un sole di seta bianca: ma il contrasto con il colore di quei discorsi mi strideva nell'animo come l'accostamento di due cose le più eterogenee. Anche il pallore di quelle acque si trasformava dinanzi ai miei occhi; e, di tra le piccole vele dei canotti, come apparizioni della memoria, mi rivelavano d'improvviso le tolde dei grossi bastimenti alberati su cui le ciurme levantine, nell'orto della mia adolescenza, tra il fumo e l'odor del catrame, si sdraiavano ad assaporare il beverone di minestra tolto allora dal fuoco.⁵³⁰

Il "contrasto" tra l'apparente gaia fatuità della spensierata compagnia, percorsa da inquietudine e tensioni sotterranee, quasi un contrappasso con la superficie quieta delle acque estive di Wannsee, appaia la frivolezza dei commensali alle tensioni passionali commiste alle storie arcane ed oscure del macedone che trovano comprensione e accoglienza della memoria di Rosso adolescente in una dimensione dove non esistono più

⁵²⁹ Ivi.

⁵³⁰ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Contrasti, op. cit.*, p. 3.

confini temporali né spaziali, sancendo ineluttabilmente il dissidio insito nell'ambiguità della disgregazione del reale.

Lo rivedevo lì, a poppa, capociurma, l'ospite balcanico, che ora faceva schioccar la lingua sul vino del dessert, socchiudendo gli occhi quasi stessee per addormentarsi: e provavo un desiderio irrefrenabile di esprimere a lui e agli altri la contraddizione irritante che vi era nello stare tutti insieme.⁵³¹

La trasfigurazione mnemonica del paesaggio e dei personaggi nella dimensione parallela della memoria-coscienza che integra immagini di per sé ossimoriche, esemplifica, nella loro "in-consistenza", l'intercambiabilità e al tempo stesso il contrasto tra la realtà apparente, ma non per questo, meno vera, e il bisogno drammatico di una realtà tangibile, come nel caso del macedone inarrivabile.

Già mi perdevo nei labirinti delle mie malinconie e delle vie deserte, quando, fermatomi sul marciapiede di non so quale interminabile arteria le cui lampade folgoranti rendevano più ampio il senso della solitudine, stetti per un buon tratto a chiedermi se gli attimi che vivevo 'in quel presente' fossero veri, o non appartenessero anch'essi al mio ricordo. Né seppi subito decidere se fosse una creazione della mia fantasia oppure semplice verità, l'avanzarsi di una coppia d'innamorati, le cui scarpe pesanti risuonavano sul lastrico con una sonorità metallica. Anzi fu proprio questo suono a risolvere il mio dubbio, senza pur togliere all'apparizione la sua fragranza buffamente idilliaca o boschereccia; perché con il braccio intrecciato, tenendosi stretto all'altro, ciascun dei due si serrava contro il petto il fascio di fronde e andava ventilando l'altra mano con vagata leggerezza con la quale pareva volesse eludere il fastidioso richiamo delle scarpe e allo stesso tempo conferire un'aria di disinvolta bravura ai calzoncini di lui la cui ridondante lunghezza gli si raccoglieva al piede e al vestito addirittura estivo di lei che si sarebbe detto piuttosto una camicia da letto. [...] Senza che volessi, risi d'una risata clamorosa che sorse dal fondo del mio sangue meridionale.⁵³²

La consapevolezza della gravidanza drammatica, che quelle immagini sottintendono, si rinnova puntualmente, dolorosamente, sfociando in un atteggiamento escapistico che a sua volta ingenera un senso di umana impotenza.⁵³³ Il limite di Rosso di San Secondo

⁵³¹ Ivi.

⁵³² Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Mattutino*, in «La Stampa», A. 62, n. 307, giovedì 27 dicembre 1928, p. 3.

⁵³³ Sul tema si veda Giovanni CALENDOLI, *op. cit.*, 1957, pp. 16, 17, 18 e 21-22. Calendoli stesso aveva ammonito in quell'articolo, ricordando le parole dello stesso Rosso, dal non accentrarsi troppo nella lettura di Rosso sull'opposizione Nord-Sud, salvo dedicargli, anch'egli, più pagine. „Nel quadro generale della visione della vita di Rosso di San Secondo, del suo sentimento di un attivismo irrazionale e pur necessario, deve essere interpretato il contrasto fra il Nord e Sud, che è stato considerato da Adriano Tilgher come la chiave per intendere l'intera opera dello scrittore. Il Sud è la terra del fuoco, dove le passioni ribollono impetuose ed esplodono con il calore della lava incandescente. Il Sud vive della carne e del senso. Il Nord è invece il paese del gelo, dove le passioni hanno la fermezza di una coscienza e di una volontà. Il Nord vive dell'intelletto. Ma quale è il significato di questa contrapposizione? [...] Nord e Sud sono mondi contrapposti; ma egualmente incompiuti. Il loro contrasto è assunto da Rosso come uno dei mezzi per esprimere la costituzionale mutilazione dell'uomo, la sua impossibilità di trovare un equilibrio e un soddisfatto riposo. Opponendosi, Nord e Sud misurano vicendevolmente le proprie manchevolezze. E per

individuato da Ferruccio Masini nella sua „incapacità di saldare questi due momenti intorno ai quali restano incrostati moduli e stilemi letterari, suggestioni di gusto, in parte connessi a forme neoromantiche-decadenti, in parte allo psicologismo naturalistico [...] persistentemente condizionato da una poetica istintiva che non era soltanto anti-intellettualistica, ma anche dichiaratamente estranea ad un approfondimento dialettico della realtà oltre la pura vicenda individuale, oltre il puro rispecchiamento soggettivo”⁵³⁴, ci sembra colgano solo in parte la tensione astratta e universale del dramma umano nell’opera di San Secondo che traspare con evidenza anche dagli articoli berlinesi dello scrittore siciliano.

Una volta staccato dalla vita di ieri, che mi aveva paralizzato fra la stretta di pratiche necessità, mi s’eniava lo spirito come una vela e intorno sentivo spumeggiar in botte con sorrisi d’argento. Le cose più comuni che le strade d’una metropoli offrono all’occhio del passante, mi si rappresentavano d’un tratto come nuove alla sensibilità, la quale, fra la trafittura di mille luci, ad ogni voltar di cantone, s’avventurava con ansia di scoperta, verso l’esplorazione di contrade favolose. Allo stesso modo, il pensiero non toccava l’immagine della realtà che era subito respinto verso il ricordo di cento altre sensazioni di strade e di piazze notturne in paesi del Nord e del Sud, lavorate, per dir così, dalla mia natura e avidità per intere stagioni della mia vita diversa. E con i luoghi anche gli uomini e i fatti, tornando ad affacciarsi tra l’ombra e le luci dei palazzi, ritesevano, nel ricordo, una trama d’inquietudini e di allegrezze, sotto la cui vicenda or si incupiva or si rischiara il mio animo come uno specchio d’acqua sotto le nuvole o le stelle. Certe sottili fragranze delle notti primaverili sul Tirreno non erano giunte al fondo del mio respiro memore, che un più aggressivo profumo di mare lo vinceva, riconducendomi nell’aria salsa delle dune di Schveningen⁵³⁵; e, passando sopra un ponte buio della Sprea, ritrovavo l’odor di

questo la gente del Sud vede nel Nord un paradiso perduto e viceversa. Ma più viva, più insistente appare naturalmente in Rosso di San Secondo, uomo del Sud, la pena di questa sua condizione e la nostalgia del Nord [...] Chi dal Sud levi lo sguardo verso il Nord e chi dal Nord lo rivolga verso il Sud è egualmente condannato a rimanere in preda all’insoddisfazione che è propria degli individui. Vivere nella propria terra o lontano da essa non muta sostanzialmente la fatalità umana. [...] Così i valori dell’istinto e della ragione generano le immagini del Sud e del Nord, che a loro si sviluppano nel dramma dei personaggi, divenendo i poli opposti di quella perenne insoddisfazione, di quella inesausta ricerca nella quale invece consiste l’elemento essenziale della visione della vita di Rosso di San Secondo.”

⁵³⁴ „Se sotto il primo aspetto l’opera di Rosso cerca di ritrovare nell’humus nativo, isolano, nella brutalità dei conflitti drammatici scaturiti da pregiudizi secolari, dal ribollire di passioni incontrollabili, i termini di una dialettica realistica che non si dissolva nell’arabesco gratuito o nel folclorismo magniloquente, per quanto riguarda il secondo momento, la visualizzazione grottesca e marionettistica del mondo borghese nelle sue caratteristiche scissioni e deformazioni interiori costituisce già un elemento tematico potenzialmente «epico» nella compagine illusionistico-assolutizzante delle strutture tradizionali. I limiti del teatro sansecondiano – sarà bene dirlo subito – sono avvertibili nell’incapacità di saldare questi due momenti intorno ai quali restano incrostati moduli e stilemi letterari, suggestioni di gusto, in parte connessi a forme neoromantiche-decadenti, in parte allo psicologismo naturalistico. Diversamente dal suo grande conterraneo, Pirandello, il drammaturgo siciliano restò persistentemente condizionato da una poetica istintiva che non era soltanto anti-intellettualistica, ma anche dichiaratamente estranea ad un approfondimento dialettico della realtà oltre la pura vicenda individuale, oltre il puro rispecchiamento soggettivo, in un contesto più vasto e socialmente articolato in cui le antinomie, per il fatto stesso che vengono radicalizzate, possono, in qualche modo, illuminarsi reciprocamente e infrangere la chiusa circolarità dinamica della rappresentazione tradizionale.” Ferruccio MASINI, *Rosso di San Secondo in Il teatro di Rosso di San Secondo*, Padova, Tipografia poligrafica moderna, 1973, p. 71.

⁵³⁵ Riportato come nel testo originale; intesa è la località di Scheveningen.

catrame d'una barcaccia carica che, tanti anni prima, appostata in un canale d'Amsterdam, aveva, non so per qual motivo, impressionata la lastra della mia immaginazione.⁵³⁶

La Berlino weimariana, realtà frammentata, contraddittoria, multiforme, si presenta nei resoconti di Rosso spesso intersecata con appendici arcadiche, intercettata da una natura che ne erode l'aspetto metropolitano, ne contamina l'urbanità alienante e la coniuga con un *alter ego* che la riporta ad uno stato di improbabile natura primordiale⁵³⁷, conferendole i contorni di una 'Bella Addormenta', nel senso di un'inconsapevolezza di sé stessa, colta da un sonnambulismo che ne media le criticità drammatiche, le disumanità alienanti, ma al contempo creatura portatrice di un amore che sublima la vita.⁵³⁸ La città tutta proiettata nel futuro si schiude ad una dimensione pseudo storica nella quale passato e presente offrono una sintesi altrove improbabile e che si ritrova ripetuta nella lettura sansecondiana del quotidiano.

Camminai ancora senza stanchezza come ormai liberato d'ogni pensiero. Vidi le luci delle lampade elettriche giocare con le rosee risplendenze dell'aurora o poi illanguidire nella chiarezza della mattina, mentre con gran clamore tutta Berlino si destava. Il presentimento del sole, non visto più da alcuni mesi, mi dette l'ebbrezza e il desiderio di parteciparla ad altri. Pensai d'imboccare la bussola d'una misera birreria che apriva allora e di allertare per telefono un mio giovane amico scrittore; ma tanti altri amici dell'Est e dell'Ovest mi vennero in mente che avrei desiderato destare, per condurre con me fuori, lontano, sotto il sole. Poi, avvertendo come l'impiccio della realtà avrebbe sciupato quell'ora, continuai solo, riflettendo ch'io conducevo egualmente con me tutti coloro che mi avevano inteso ed amato.⁵³⁹

⁵³⁶ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Mattutino*, *op. cit.*, p. 3.

⁵³⁷ „Per una ragione che presto, probabilmente sarà nota, m'occorreva fotografare uno di quei piccoli laghi selvaggi, che, per chilometri e chilometri intorno alla periferia di Berlino fino a due e anche tre ore d'automobile, spezzano la monotonia del terreno brullo, coperto appena d'erbaccia arida sotto la non meno arida impossibilità degli alberi neri dalle chiome rade. [...] Un tal genere di paese, il tutto nordico, selvaggio ancora come le antiche selve germaniche, mi aveva già per un anno dato un travaglio di spirito, simile certamente a quello che deve tormentare un pittore abituato a dipingere luoghi a lui familiari, e, d'un tratto, posto dinnanzi ad una natura del tutto diversa dal suo modo di sentire. Prima di espugnarla e cavarne una ispirazione, la guarda, la riguarda, la considera per lunghe ore, per giornate intere, sotto il variare delle stagioni. [...] Ma ora ch'è aprile e il mio tormentoso lavoro ha avuto il suo frutto, posso andare per i luoghi, leggero come il pittore immaginario che abbia trovato il senso di quello che ha veduto sulla sua tavolozza, e l'abbia espresso sulla tela.” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Presentimenti*, in «La Stampa», A. 63, n. 92, mercoledì 17 aprile 1929, p. 3.

⁵³⁸ „E, senza nemmeno controllare le parole che mi uscivano di bocca, aggiunsi: – Come rimediare? Tenti di farselo amico. Poi ebbi paura di quel che avevo detto, e me n'uscii a passi svelti. Il cielo era ridiventato limpido, dopo il temporale, e brillavano le stelle. Camminai per le strade deserte fino alle tre del mattino; ma non riuscii a legare i pensieri strampalati che durante la mia passeggiata mi riddarono nel cervello. Anzi, ripensando alla vita del giorno, tra le ombre notturne dei palazzi, simili a tombe in un cimitero, ebbi la sensazione di ricordare un sogno senza senso pieno di stridori e di contrattempi, come la scena cui avevo assistito nella serata... – C'era il diavolo, o non c'era il diavolo?” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *C'era il diavolo o non c'era il diavolo?*, in «La Stampa», 1 aprile 1927, p. 3.

⁵³⁹ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Mattutino*, *op. cit.*, p. 3.

Nel trapasso dalla notte al crepuscolo, Rosso sembra cercare un'appartenenza. Mosso da un istintivo slancio di comunanza, da cui desiste nell'attimo stesso in cui lo percepisce, alterna un atteggiamento di distacco dall'esistenza comune al disperato bisogno di vicinanza nel suo girovagare lento, ma anche frenetico dopo l'intuizione di un luogo altro, sonnambulo, tra il vivere una vita altra e la sensazione di un girovagare vuoto che si chiude con un'annotazione di amaro sarcasmo sulla tomba di Kleist prospiciente le acque di Wannsee.⁵⁴⁰

Corsi in automobile, scesi in un battello; lasciai il battello perché mi parve andasse lento; entrai in una stazione, presi il treno, discesi sulle sponde d'un lago che più tardi doveva divenirmi familiare. Su di esso, un sole bianchissimo, uscito or ora di tra i veli della mattina, si rifletteva come su di una superficie di platino. Usciva da una villetta una giovane e bionda signora la cui cera rosea, insieme con la serena letizia dello sguardo, la rivelavano levata allora da un sonno salutare. Andava, tratto, tratto, curvandosi su di una bimba di forse quattro anni, che conduceva per mano e alla quale desiderava togliere il peso d'un libro rilegato che quella ostinava a voler portare sottobraccio. Tra il volerlo togliere e il non volerlo dare, il libro ruzzolò dal margine erboso del sentiero in un fossato di rovi, e madre e figlia, in diverso modo – l'una a rimproverare, l'altra a mettersi un dito in bocca storcendo gli occhi – si fermarono costernate. Ci volle un bel po' perché io, aiutato dalla dama, non ripescassi il libro. Quando l'ebbi tra mano, istintivamente ne guardai il dorso e vi lessi il nome di Kleist. – Sì è ucciso proprio qui – mi disse allora la donna – Vada più avanti, a ne troverà la tomba. Io leggo sempre qualche pagina mentre la bambina giuoca. Ecco – pensai con qualche amarezza – ecco perché si uccidono i poeti, perché un giorno una signora, che ha ben dormito, ne legga una pagina, mentre la bimba giuoca. Ma, guardando la bella sconosciuta negli occhi celesti e limpidi 'perché no' risposi a me stesso compreso da quella purità; e m'avviai secondo le sue indicazioni, osservando con compiacenza di non avere smarrito la mia violacciocca, che, rimastami come il ricordo d'una favola, era il miglior dono che avrei potuto offrire al tragico poeta.⁵⁴¹

Nella rievocazione del dramma kleistiano si sommano diversi *topoi* della percezione sanseondiana: dalle „malattie umane”, dalle quali è impossibile affrancarsi, alle „anime avvelenate” che fiumi d'acqua non riescono „smacchiare”⁵⁴², all'alienazione del „vivere moderno”⁵⁴³, che enfatizza la frammentarizzazione del reale, o meglio, la sovrapposizione

⁵⁴⁰ Cfr. Roberto SALSANO, *Rosso di San Secondo e l'esperimento de 'La fuga'*, Roma Lucarini Editore, 1983, pp. 57-58.

⁵⁴¹ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Mattutino*, op. cit., p. 3.

⁵⁴² „Io le pensavo libere di palesarsi a se stesse, queste bestie internazionali, chiusa la doppia porta del corridoio e abbassate le tende della finestra; e le paragonavo a quelle fruscianti dame a quegli inamidati signori irretiti in una socialità di modi convenzionali che domani si sarebbero veduti avanti e indietro per i vari piani, su e giù negli ascensori, nell'hall, nei saloni di ritrovo di musica, da pranzo, truccati in tutte le fogge secondo le ore del giorno, e disposti per ogni occasione ad un sorriso laccato, più ferocemente egoistico dei loro reciproci rancori notturni, e non potevo liberarmi dell'incubo di questa nettezza esteriore per la quale scorreva a fiumi l'acqua delle vasche di tutto l'edificio, senza che riuscisse a smacchiare le piccole anime avvelenate dalla miseria di mille meschine ambizioni, dall'acidità corrosiva delle giornaliere gare affaristiche e mondane. Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Notturmo*, in «La Stampa», 27 novembre 1928, p. 3.

⁵⁴³ „Figurarsi ai tempi d'oggi. Ma il critico, dal colorito marcisciente, e dalle velleità decadenti (a questa svolta di storia!) appartiene al passato; ed appunto per le sue schizzinose riserve, non è preso sul serio da nessuno.

di più dimensioni coesistenti in un accavallarsi caotico quanto vertiginoso⁵⁴⁴. L'attesa di un varco, di una „deviazione”⁵⁴⁵, come la chiama Rosso, si consuma in un sofferente imbarazzo nel percepire il presente come svincolato dal passato, che resta costantemente filtro e chiave di lettura comunque immanenti e imprescindibili⁵⁴⁶, ma Rosso erge a „deviazione” lo stesso ‘Uomo bruno’, dell’atto unico *Da Wertheim*, a elemento che induce uno strappo “nel cielo di carta”, ovvero una possibile sintesi edificativa dell’incontro del mondo nordico con quello mediterraneo. L’interiorizzazione della realtà rimane, per il Rosso “berlinese”, comunque sempre speculare e si realizza secondo un processo confrontativo che ne liricizza ogni ipotetica concretezza.⁵⁴⁷ Il bisogno di umanità non mediata, di comunicazione, a cui Rosso comunque non rinuncia, anzi, ricercandola costantemente, talvolta anche con struggente sofferenza, sembra realizzarsi talvolta come in sogno, per imprevisi meccanismi empatici, attraverso la scoperta di particolari rivelatori dall’apparenza insignificante, cui sottostà un comune sentire di alcune categorie

Tra la furia del moderno vivere, egli non si orienta, non capisce, viene scavalcato, sballottato, travolto, ed è ancora gran caso, se, tra i vortici e i ghirigori della corrente, riesce ad afferrare al margine del gran fiume uno sterpo preminente ed a rannicchiarsi come una scimmia che annegava.” Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Schutz-grill*, in «La Stampa», A. 63, n. 244, venerdì 18 ottobre 1929, p. 3.

⁵⁴⁴ „Mi salvo da quella bolgia, e scendo, imbattendomi in cento persone, le scale, per ritrovarmi all'aria aperta proprio al momento in cui, la signorina del cane è uscita dal portone, recando in braccio e confortando il suo Bobi, che durante la mia conversazione coll'uomo di lettere, è stato operato. E chissà quante altre cose non sono accadute nello stesso palazzo in un sì breve lasso di tempo. Novelle, drammi, commedie, romanzi! ...” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Urgenza*, in «La Stampa», 13 febbraio 1930, p. 3. La percezione di una realtà così multiforme, ma anche stordente, deformante, assorbì ogni energia di Rosso di San Secondo. Qualche mese dopo lo troviamo a Regoledo esausto. „Sapevo che Rosso si trovava a quell'Albergo ch'è anche una stazione di cura climatica, e dov'egli era entrato qualche anno prima, al suo ritorno da Berlino, per rifarsi di una crisi di nervi prodottagli dal lungo lavoro. Là poi era rimasto, innamorato del luogo, della purità delle sue arie e dalla bontà del trattamento. [...] A poco a poco Rosso di quel paesaggio era diventato un po' il *genius loci* e con la sua irruente cordialità siciliana s'era fatto amico d'ognuno. Tutto il giorno era fuori a far passeggiate per boschi e per cime, tanto che per lungo tratto all'ingiro boscaioli e barcajoli, contadini e pescatori tutti conoscevano la figura agile e robusta dell'autore di «Marionette, che passione», dello scrittore di tanti drammi di scussi e celebrati, e la sua lieta chiacchiera scherzosa e rumorosa.” Cfr. Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴⁵ „Per non cadere nello sconforto, appunto, la ragazza non rimane nel suo angolo se non il tempo del sonno. Sveglia, essa, è fuori di casa.” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ragazza*, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴⁶ „Mi passa per la mente un pensiero chiarificatore intorno all'attività creatrice dell'animo dell'artista. È un baleno, e tuttavia s'illumina il significato di tante sofferenze del passato. L'arte comincia solo quando la materia grezza dei giorni quotidiani con le sue angherie e le sue crudeltà dopo averci avvelenato, imputridisce dapprima nel nostro risentimento, poi nel nostro disprezzo, ed infine, consunta da una doglia superatrice, viene espulsa dal nostro spirito, lasciando luogo alla purità ultravioletta dell'immagine.” Cfr. Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Prinzessin*, in «La Stampa», A. 63, n. 8, mercoledì 9 gennaio 1929, p. 3.

⁵⁴⁷ „Non più adorna della lunga fluente chioma d'un tempo, la testa piccola, tosata piuttosto come quella d'uno scolaro discolo che al mattino non voglia darsi nemmeno la pena di pettinarsi allo specchio, s'innalzava, rilucendo con il colore delle spighe di grano, sulla forza del collo e del torace con sveltezza ginnastica, mentre, tra la quadrata chiusura degli omeri, dall'una e dall'altra parte, petto e schiena erano costruiti con la stessa caparbia compattezza del ridosso d'un fortilizio. Pensai, difatti, al Walhalla alle Walkirie a non so che altra nordica miticheria, e, nella gentilezza del mio sangue latino, mi sentii quasi intimidito come dinnanzi ad una sicura inaccessibilità; poi che, innestando mentalmente la natura poetica della mia ispirazione nella sostanza vivente di quella forma umana, ricevetti la sensazione disarmonica d'un suonatore ch'abbia immesso il fiato in uno strumento inadatto alle sue facoltà.” Cfr. Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ritratto di attrice nordica*, in «La Stampa», A. 62, n. 237, venerdì 5 ottobre 1928, p. 3.

fondamentali di appartenenza, come ad esempio quella marina⁵⁴⁸. Il ritratto, che Rosso di San Secondo pubblica su «La Stampa» di Lucie Höflich, l'interprete a Berlino di *Tra i vestiti che ballano*, è un'esemplificazione della gravidanza simbolica di alcuni varchi temporali, della *chiffre* insita in ambiti a volte reconditi, altre volte paradossalmente prossimi e dunque invisibili, che diventano epifanie gioiose⁵⁴⁹ e costituiscono l'appassionata confessione del desiderio ardente di comprensione, la stessa che Lucie Höflich gli dimostra, la medesima cui agogna l'autore e che si realizza nell'osmosi tra l'attrice e l'opera, un'immagine che richiama il sodalizio tra Marta Abba e Luigi Pirandello, ad un tempo "musa viva", ispiratrice e interprete che sublimò, secondo lo stesso drammaturgo, la creatività dello scrittore agrigentino.

Ma io ridevo di contento, perché mi s'era sciolto nell'animo ogni dubbio circa la possibilità, da parte dell'attrice, d'intendermi. Ed anche ella rideva di soddisfazione, perché aveva indovinato i miei pensieri. Ero ormai sicuro, difatti, ch'ella possedeva il dono della forza che sa divenire grazia, della realtà che sa divenire irrealtà, della potenza che può sciogliersi nella chimera d'un sorriso come nel brivido d'un'allucinazione. A sera, seduto sulla mia poltrona di spettatore, io sentivo urlare tutte le furie elementari del Nord, dietro la figura della Signora Alving; e, di tra lo spiraglio della tragedia ibseniana, vedevo spalancarsi le ansie e le ire dei cieli glaciali, mentre gli occhi dell'attrice avvistavano gli spettri che giungevano dalla serra. Dopo il teatro, assai più tardi, uscendo da una radunata d'amici, non so se più fervidi di musica e di danza che di sciampagna, per un buon tratto, sulla neve alta, contro l'aria sferzante, io mi condussi a piedi la biondo-tosata che non era riuscita a nascondere sotto il cappellaccio di feltro l'orecchio piccolissimo e roseo, nuova rivelazione per me della sua insigne natura. Ma a quell'orecchio nudo, per un desiderio ancora superstite d'insospettirla e di tormentarla, io feci giungere, una dopo l'altra, una serie di fitte e gravi questioni intorno alla creazione d'arte e alle difficoltà della trasmissione scenica. Ed ella, dimentica della neve e del gelo notturno, cominciò a delirare appassionatamente, destando con le mani le immagini più disparate e allo stesso tempo più appropriate per convincermi ch'ella, sì, ella, era tale certamente da penetrare lo spirito d'un poeta e non soltanto da giuocare un giuoco effimero sul palcoscenico. E frattanto andava aggrappandosi alla cancellata dei giardini lungo la via, per non sdruciolare dove la neve, condensatasi in ghiaccio, si screpolava sotto il suo passo leggero, incapace di sostenere la potenza del suo corpo e del suo delirio.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ „Con un moto istintivo la cercai certo che non l'avrei potuta toccare, come non si può toccare un'apparizione magica, e mi stupii per un attimo di ritrovarmi, vive e vere, tra le mani, quelle mani che m'eran sembrate, piuttosto, il baleno d'una fantasia. Rise d'un breve riso mielato e dissimulatore, battendo le ciglia due o tre volte al momento di cimentare i suoi occhi nei miei e distogliendoli, ciascuna volta, con un moto infantile del capo verso l'omero. Alla fine mi dichiarò con lo sguardo tutta sé stessa, come se avesse spalancato le finestre su di un ampio orizzonte. Rividi le grigio-cerule marine del Nord, come un tempo di sulle dune di Katwyk; risentii il piacere salmastro dei venti aperti e la delirante ebbrezza delle schiume contro le sabbie irte di agitato falasco; nuvole bianche si sciolsero ancora nell'umida trasparenza del cielo come nevi in acqua tersa: effluvi di terra pingue si commischiarono alla frizzante aria del mare.” Cfr. MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Ritratto di attrice nordica*, op. cit., p. 3.

⁵⁴⁹ Ivi.

⁵⁵⁰ Ivi.

I mesi intorno all'incontro con Lucie Höflich, quelli dell'allestimento di *Zwischen tanzenden Kleidern* a Berlino furono mesi intensi e proficui, come si ricava anche dai pezzi che scrisse per «La Stampa». Rosso ebbe, in quegli anni di lenta agonia della Repubblica weimariana, la sensazione di una riprova della fecondità di quella "fuga" intrapresa tanti anni prima in Olanda e la cui toponomastica rircorre anche nella sua produzione fuellletonistica. Furono momenti che confermarono le potenzialità ispiratrici dei paesaggi e della quotidianità del Nord⁵⁵¹, ma anche una corroborata consapevolezza del suo essere artista.

Mi passa per la mente un pensiero chiarificatore intorno all'attività creatrice dell'anima dell'artista. È un baleno; e tuttavia illumina il significato di tante sofferenze del passato. L'arte comincia solo quando la materia grezza dei giorni quotidiani e le sue angherie e le sue crudeltà dopo averci avvelenato, imputridisce dapprima nel nostro risentimento, poi nel nostro disprezzo, ed infine, consunta da una doglia superatrice, viene espulsa dal nostro spirito, lasciando luogo alla purità ultravioletta dell'immagine. A questo punto, l'artista, uomo tra gli uomini, raggiunge il suo clima poetico, che, isolandolo ai limiti estranei della vita, gli rende possibile di comunicare con l'eterno e di rifare il mondo a suo talento. È l'ora in cui la felicità della creazione coincide con la soddisfazione della coscienza nella scoperta d'una verità assoluta, contro cui non potranno le procelle delle altrui chiacchiere, né le tempeste artificiali degli interessi d'ogni sorta.⁵⁵²

La follia non è stata fra le quinte familiari del solo Pirandello. Un uguale angoscia, e forse anche più tragica, aveva abitato la lontana casa siciliana di Rosso, che noi non conoscemmo mai, ma che immaginavamo con le finestre chiuse, con le persiane chiuse, come in un'eterna notte: e come se di là dentro venissero solamente desolati gemiti. La follia, nel 'continente', è già cosa tragica: ma, per i congiunti dei folli, cosa deve essere una casa siciliana, in un piccolo paese che, da ogni strada, ascolta le voci del delirio, che arrivano da un giardino o da dietro le persiane inutilmente chiuse.⁵⁵³

⁵⁵¹ Si vedano ad esempio gli articoli apparsi su «La Stampa» nel 1928 come *Mattutino*, del 27 dicembre; del 1929 *Presentimenti*, del 17 aprile; *Contrasti* del 12 ottobre; *Schutz-grill* del 18 ottobre; del 1930 *Prinzessin* del 9 gennaio; *La facezia* del 23 gennaio, *Salvatica* del 7 febbraio e *Urgenza* del 13 febbraio 1930.

⁵⁵² Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Prinzessin*, op. cit., p. 3.

⁵⁵³ Cfr. Orio VERGANI, op. cit., pp. 440-441.

Forse è un segno vero della vita: intorno a me fanciulli con leggeri moti del capo danzano in un gioco di cadenze e di voci lungo il prato della chiesa. Pietà della sera, ombre riaccese sopra l'erba così verde, bellissime nel fuoco della luna! Memoria vi concede breve sonno; ora, destatevi. Ecco, scroscia il pozzo per la prima marea. Questa è l'ora: non più mia, arsi, remoti simulacri. E tu vento del sud forte di zàgare, spingi la luna dove nudi dormono fanciulli, forza il puledro sui campi umidi d'orme di cavalle, apri il mare, alza le nuvole dagli alberi: già l'airone s'avanza verso l'acqua e fiuta lento il fango tra le spine, ride la gazza, nera sugli aranci.⁵⁵⁴

LUIGI PIRANDELLO E PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO: DUE SICILIANI SULLA SCENA TEDESCA

Su sollecitazione di Luigi Pirandello, Giovanni Alfredo Cesareo, un altro siciliano, aveva pubblicato sull'«Illustrazione italiana» del 28 luglio 1918, un articolo su Rosso di San Secondo, *Fra il Nord e il Sud. Un romanziere al bivio*. Il dualismo esemplificato nel titolo riprendeva la collocazione isotopica di Giuseppe Antonio Borgese nella recensione di *Elegie a Maryke* inserendo Rosso di San Secondo in una lettura che si espliciterà ulteriormente con Adriano Tilgher nei suoi *Studi sul teatro contemporaneo*.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Salvatore Quasimodo, *Ride la gazza, nera sugli aranci*, in *Ed è subito sera. Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto FINZI, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1996.

⁵⁵⁵ "Tutta l'opera di Rosso poggia sul contrasto fondamentale fra Nord e Sud: il Sud, le terre solari e mediterranee, ove il sole è di fuoco, il cielo limpido e azzurro, il mare turchino, la terra asciutta e norita, l'aria percorsa da ondate di dolci e sonnolenti profumi; il Nord, le terre boreali e polari, ove il cielo è grigio e chiuso, il mare livido e nero, gli alberi gonfi di umidità stillano pioggia sul terreno spugnoso, e un vento che mai non resta trasporta in fuga stracci di nuvole e li caccia sui confini dell'orizzonte lontano; il Nord, terra degli uomini che hanno disciplinato organizzato costruito voluto la loro esistenza, il Sud, terra degli uomini la cui vita è tutta impulso istinto passione; il Nord, terra della socialità della volontà della storia, il Sud, terra dell'individualità della spontaneità della natura. Proiezione lirico-simbolica, quest'antitesi di Nord e Sud, in termini di una geografia poetica che non bisogna prendere sul serio più di quanto si prenda sul serio la geografia di Ariosto, suggerita a Rosso da personali esperienze di gioventù, di due concezioni e visioni della vita radicalmente antitetiche. Tutti, uomini del Nord e uomini del Sud, folli e idioti, perché emigrati quaggiù in terra da una patria celeste, da un ideale paese che abitarono prima di nascere e che non riescono né a ricordare con precisione né a dimenticare; ma gli uomini del Nord, grazie al freddo all'acque alle intemperie alla nebbia, hanno talmente castigato la loro natura e addormentato in loro lo stimolo della loro celeste essenza che di quella patria celeste non sentono più la nostalgia, e vivono come se unica e vera patria fosse quella nella quale ora si trovano a consumare i giorni: alla vita essi assegnano fini che perseguono con tutta serietà e convinzione. Ma gli uomini del Sud vivono in un dormiveglia che né permette loro d'aderire a questa terra né di tornare alla celeste regione donde si partirono; si sentono precari transeunti effimeri, cercano con affanno un oggetto su cui fissarsi e non lo trovano, e dall'uno passano all'altro in uno smaniare e torcersi continuo. E la vita, questa vita, appare loro una favola raccontata da un idiota, piena di suono e di vento e che non significa nulla, e gli uomini «misere esistenze sperdute in un mondo inesorabilmente buio, esseri dolorosi e piangenti senza ragione e senza perché, senza scopo e senza

Un'interpretazione ripresa pressoché da tutta la critica sansecondiana alla quale non apportò chiarezza neppure lo stesso scrittore di Caltanissetta, anch'egli incerto tra conferme e sfumature di questa linea interpretativa⁵⁵⁶.

Che, in verità, cresciuti tra l'avversa esperienza dei tempi – e magari se riuscimmo tra stenti a educare lo stelo della nostra giovinezza non essendoci concesso che un secco alimento di roccia – siamo oramai divenuti per ogni fibra ferrigni, e tali da gustar più l'amaro d'ogni superiore ironia che il miele d'ogni idillica tregua. [...] Sì che principalmente la considerazione della tesa volontà che, o signora, v'accende in cima alla fronte il lume, per cui abbarbagliata sopportate l'untuoso fastidio della quotidianità come la fiaccola sopporta la inferiore brutalità della mano che la stringe, m'insegnò a riguardare la purezza della Bella Addormentata quasi il simbolo della penosa resina che alimenta occultamente la luce sovrana d'ogni fede – e scrissi, semplicemente, il vostro nome su queste pagine, io, che, nato fra l'ardore dello zolfo e il sole africano, sperai quietare la nera piaga nativa tra le brume dei nordici giardini, per tornare con rinsaldata coscienza al nudo dovere del mio tormento. E certo, abituato a queste decisive scelte della mia giornata, ogni stizzosa smania, ogni ciancia sommessa all'ombra ambigua del mondo posticcio, mi stride siccome il segar del vetro: o, al massimo, m'empie di fanciullesca allegria, a somiglianza di Voi, se la veste vi s'impigliò nel cespuglio, e ne scattò un metallico animaletto a solleticarvi la nuca. Se per la fortuna, dunque, dopo tanto rabbrivire e tacere, mi canta nel cuore una qualche ingenua sorgente, per essa esultarono le particelle vive della mia essenza tra fiocchi di nuvola rosa e risplendenze serene di cieli, o trillarono d'oro nei distesi meriggi i pensieri, scandendo ritmi d'ebrezza dai culmini rocciosi alle molli pianure. Così che, adesso, se l'afa incombe sulla città bendata di veli, e da questa pausa colgo il pretesto ad una fuga distante, m'è dato in quello spirito libero offrirvi il sogno così come nacque; e non in questo, concluso tra le angustie del necessario artificio.⁵⁵⁷

Nella succitata dedica a Maria Melato de' *La bella addormentata*⁵⁵⁸, all'attrice che aveva già interpretato *Marionette che passione!*, mentre con la Compagnia Talli si svolgevano le prove al Teatro Olimpia di Milano, nel luglio del 1919, per la prima del 15 agosto, si ripropone un lirismo che restituisce una realtà "poeticizzata" velata da una visione pessimistica del rapporto tra l'uomo e la società, con personaggi spesso segnati da

mèta su d'un lembo di terra deserta, senza speranza di soccorso, soli, eternamente soli, ognuno con sé, con la sua pena inspiegabile, con i suoi anni da sopportare.» Cfr. Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, p. 117.

⁵⁵⁶ "Tra chi mi rimprovera il senso nordico che crede di scorgere sulle mie cose e il senso mediterraneo o africano, che a me pare sia proprio del mio temperamento, io, povero uomo, or sono al bivio come Amleto; e se dovessi dare ascolto a questi o a quelli – Dio mio – finirei al manicomio, ch'è pur sempre la mia idea fissa." Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Avventure – Ma, siete voi cristiano?*, in «Il Messaggero della domenica», Roma 20 giugno 1918. "Il ratto di Proseprina è lo specchio del mio mondo quale si è serenamente costituito alla conclusione di un ciclo. In questo mio mondo non è essenziale il contrasto fra il Nord e il Sud, i quali appaiono come termini opposti di una perenne insoddisfazione". Annotazione di Rosso datata novembre 1956 e pubblicata in Giovanni CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, op.cit., p. 7.

⁵⁵⁷ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Dedica a Maria Melato*, anteposta a *La Bella addormentata*, in *Teatro*, vol. I, a cura di Luigi FERRANTE, Roma, Bulzoni Editore, 1976, vol. 1, pp. 235-236; al riguardo si veda anche di Luigi D'ALESSIO, *Lo zolfo come metafora: Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, David Herbert Lawrence, Selma Lagerlöf*, Salerno, Il sapere, 1996.

⁵⁵⁸ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La bella addormentata. Avventura colorata in tre atti con un preludio e due intermezzi*, Roma, M. Carra & C., stampa 1919.

un'amara solitudine e da una dilacerazione che va ben oltre il contrasto costantemente sottolineato dalla critica tra passione e razionalità. La dedica a Maria Melato presenta molte assonanze con *Ritratto d'attrice nordica*. È la conferma di un percorso unitario, di un viaggio nel sogno e nell'illusione, dove piacere e dolore, sesso e morte, tragedia e comicità giocano come pervasi da un torpore ipnotico che denuncia una lontananza incolmabile tra l'essere e l'apparire. Il travestimento dei personaggi, che pure poggiano su un sostrato di realismo verghiano e premono contro il loro limite fiabesco pur di scoprire, o di far scoprire, come sia tenue il filo che li separa dall'abisso e al contempo li lega al mondo delle cose. Il senso del viaggio, che è presente nella malinconia di ogni nota di Rosso, assume talvolta il senso di un canto disperato, d'esorcismo dalla brutalità della vita che si consuma nelle figurazioni di una realtà che richiama costantemente un'empatia emotiva.⁵⁵⁹ Anche la ripetutamente sottolineata vicinanza tra Pirandello e Rosso, infine, non può fare passare senza menzione le assonanze tra l'amore materno della *Bella Addormentata* e di Spera de *La nuova colonia*.

Nel leggere la realtà metropolitana berlinese come manifestazione sublimale di un oscuro disegno da parte di forze invisibili – solo in apparenza – ricondotte da Rosso a responsabilità identificate, talvolta con toni di palese antisemitismo, altre riprendendo tematiche e sfumature proprie dell'antiamericanismo di quegli anni⁵⁶⁰, gli scritti berlinesi dell'autore nisseno, narrano la lenta ma inarrestabile azione corrosiva di quelle forze che, agendo in profondità nel tessuto sociale della grande metropoli e servendosi di subdoli ammiccamenti, contaminano anche il mondo venerato della femminilità, che si smarrisce nella banalità vuota del quotidiano, del luccichio frastornante delle *réclames*. Yvan Goll aveva scritto che „l'educatore dell'uomo moderno era la pubblicità: questa lo dispensa dalla fatica di ogni pensiero, lo opprime e se ne impossessa totalmente”⁵⁶¹. Quella „maggiore rapidità”, immagine emblematica dell'uomo moderno, che aveva

⁵⁵⁹ Graziella CORSINOVI, *L'Espressionismo e Pirandello: il teatro come 'Erlebnis' o esperienza vissuta*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano MILIOTO, op. cit., pp. 73-91 ed in particolare p. 86. Della stessa autrice si veda anche *Pirandello e l'Espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1979; *Un meridiano siculo-tedesco: l'Espressionismo*, in *Pirandello e la Germania*, a cura di Gilda PENNICA, op. cit., pp. 75-95.

⁵⁶⁰ Negli articoli di Otto Alfred PALITZSCH, *Die Eroberung von Berlin*, in «Der Kreis», luglio-agosto 1928, fascicolo 7/8, pp. 396-400, Felix STÖSSINGER, *Die Anglisierung Deutschlands*, in «Sozialistische Monatshefte», agosto 1929, pp. 695-707; insieme al testo di Yvan Goll, *Hai-Kai*, in «Die literarische Welt», 12 novembre 1926, N. 46, p. 3, si possono leggere riflessioni non dissimili da quello che lo stesso Rosso dissemina negli scritti di quegli anni al pari del “Busineß Idealism”, richiamato da Adolf HALFELD in *Amerika und die neue Sachlichkeit*, in «Der Diederichslöwe», fascicolo 4, pp. 244-248, 1928, che ben sintetizzava la confluenza di più commistioni derivate da “una sorta di nuovo idealismo”, nel nuovo atteggiamento della borghesia tedesca, attratta dalla “trinità di dio, money making e dalla virtù di successo borghese”. Rudolf KAYSER, nell'articolo *Amerikanismus*, apparsa sul «Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung vom Sonntag», A. 232, n. 458, del 27 settembre 1925, p. 2, si chiedeva se „tutte queste manifestazioni non fossero [invece] molto di più i sintomi esteriori ed evidenti di un essere molto più sotterraneo, più mentale e psicologico. [...] Non è l'americanismo un nuovo modo di essere, cresciuto e modellato dal nostro destino europeo?”, e, citando Robert Müller, concludeva che „in realtà l'americanismo è un metodo europeo”. I contributi sono citati da *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Weimarer Republik*, a cura di Anton KAES, Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1983.

⁵⁶¹ Cfr. Yvan GOLL, *Hai-Kai*, in «Die literarische Welt», 12 novembre 1926, N. 46, p. 3.

entusiasmato i futuristi della prima mostra berlinese, e che dopo poco meno di vent'anni, animava ancora l'ispirazione di altri "berlinesi" come Ivo Pannaggi e Ruggero Vasari, si accompagna nell'opera di Rosso di San Secondo ad un senso latente di vertigine e smarrimento, riflettendo il disallineamento tra alcune istanze programmatiche del movimento e la linea del fascismo patrio, nella quale Rosso si trova a mediare istanze antitetiche. *L'ubi consistam* di Pier Maria Rosso di San Secondo nel dibattito culturale e anche politico trova il suo filo conduttore nella convergenza di fondo tra le atmosfere "fiabesche" della *Bella addormentata* e dei *reportage* su Berlino e dintorni nel lasso di tempo che intercorre tra la rappresentazione di Düsseldorf e il conferimento a Rosso del premio Mussolini.⁵⁶²

„L'opera di Rosso di San Secondo ci spinge a riguardare, proprio dalle soglie del Novecento, i lineamenti del nostro tempo: chiuso il capitolo delle sintesi ottimistiche, il libro s'apre sulla crisi della ragione, una pagina inquietante”, aveva scritto Luigi Ferrante in un saggio dedicato a *Rosso di San Secondo e il decadentismo*⁵⁶³; un'interpretazione che nelle "cronache berlinesi" perde nella sua astrazione la sua valenza universale e si sfuma in una "rappresentazione" ideologica della metropoli tedesca. L'interpretazione del macrocosmo femminile tedesco risente insistentemente di quest'approccio, finendo per fornire alternative che si trasformeranno in taluni casi in apologia di un conservatorismo camuffato di modernità, come immagine speculare della progressione imposta dal duce alla realtà italiana e che nel sopraggiungente nazismo trovava uno sbocco naturale osannato dallo stesso Rosso di San Secondo. Se il vincolo sacro della forza primordiale della donna, in quanto madre, era considerato inviolabile al punto da prospettare nei confronti di chi osava metterne in dubbio l'intangibilità, una punizione che aveva il senso dell'apocalisse biblica, come lo sprofondamento dell'isola intera della Spera, „smacchiando”, per dirla con le parole di Rosso, „le piccole anime avvelenate dalla miseria di mille meschine ambizioni”, altrettanto si aspettava Rosso dall'azione incipiente del nazionalsocialismo, che – paradossalmente – avrebbe dovuto ristabilire quel mondo di cui Borgese ne celebrava mestamente l'inarrestabile tramonto. Nella *Bella addormentata*, Rosso fece dunque ricorso allo stesso livello mitico cui attinse qualche anno dopo

⁵⁶² Giuseppe Aventi, nel commentare l'assegnazione del premio Mussolini a Rosso, non a caso, incardina il suo ragionamento sulla valenza programmatica della *Bella addormentata* come esemplificazione dell'arte sanseconiana, anche più di *Marionette che passione!*. „[...] l'urto fra un trascendente Fato e la volontà di un uomo, o il divario fra le azioni degli uomini e l'ombra che da esse promana e su esse ritorna ad avvilupparle, l'ironia potrebbe, sì, esprimere lo spirito più sottilmente e veramente drammatico: precisazione e commento, dialettica e lirica [...] Nel caso, è il migliore dei «grotteschi»: scervo di ironie a priori, di rime obbligate, di presupposti snobistici, vi giuoca dentro un'amarezza remota, un antico furore [...]”. Cfr. Giuseppe AVENTI, *Il "Premio Mussolini" a Rosso di San Secondo*, in «Comœdia. Rassegna mensile del Teatro», A. XVI, n. 6, giugno 1934, pp. 23-24. Nel conferimento del premio a Rosso pare non siano stati estranei gli uffici Orazia Belsito: „Implorazioni del genere non furono certamente estranee al conferimento del premio «Mussolini», che l'Accademia d'Italia assegnò l'anno seguente al San Secondo su proposta di Luigi Pirandello.” Su questo e sulle esternazioni virulente e antisemite del nisseno, si veda Gino RAYA, *Su alcune lettere di Rosso di San Secondo*, in «Nuova Antologia», marzo 1972, vol. DXIV, fasc. 2055, pp. 403 e 406.

⁵⁶³ Cfr. Luigi FERRANTE, *Rosso di San Secondo*, Rocca San Casciano, Federigo Cappelli, 1959, p. 143.

Pirandello, poco interessandosi della redenzione sociale della Bella Addormentata, quanto piuttosto di preservarla dalle anime avvelenate che la circondavano, anime avvelenate che popolavano a iosa la metropoli tedesca narrata dall'Agrigentino e del Nisseno, nelle lettere di quegli anni, ma anche nei mille rivoli confluiti nelle opere dei due drammaturghi siciliani. Rosso, al pari di Pirandello, pescando nel patrimonio della tradizione popolare mediterranea, riprese l'idea di maternità, quale simbolo del vitalismo primordiale, espandendo la tesi vitalistica a tensione etica del mito in una prospettiva di „valori primari”, denunciandone nella loro collocazione fiabesca anche la drammatica negazione che se ne faceva, a loro dire, nella società del tempo.⁵⁶⁴ Nella Berlino weimariana che Rosso frequenta dopo Düsseldorf, tra il 1927 e il 1934, le problematiche legate alla maternità si affrontavano da una dimensione tutt'altro che surreale e sonnambolica, quanto piuttosto da una prospettiva politica, dando ampio spazio al tema della povertà sociale nella quale l'aborto declinava uno dei tanti drammi che opprimevano l'universo femminile del tempo.⁵⁶⁵ La messinscena di *Cyankali* di Friedrich Wolf⁵⁶⁶,

⁵⁶⁴ Si veda sull'argomento, soprattutto in riferimento alla *Nuova Colonia* di Pirandello le pagine di Renato BARILLI, *Il teatro dei miti*, in *Pirandello una rivoluzione culturale*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005, pp. 256-268. „Tuttavia, queste asserzioni sono accettabili se intendono colpire una particolare accentuazione appunto in chiave universalistica e primitiveggiante, del motivo della maternità. Per altro verso, è contestabile l'affermazione che si tratti di un motivo 'fascista'. Se ne può sostenere al contrario il carattere di quasi anticipazione della cosiddetta sinistra freudiana, improntata all'opportunità di far trionfare il principio femminile su quello maschile, il che significa anche la fine del primato dell'istinto di proprietà, di una logica chiusa, improntata all'avere, sostituita dall'apertura dell'essere. Il pensiero di Marcuse e la narrativa di Günter Grass (*Il rombo*) sarebbero decisamente favorevoli al primato della condizione femminile, pronti a sostenere l'obbligo che l'intera società umana affronti un processo, per così dire, di femminilizzazione. Inoltre, l'intellettualismo critico tanto presente nei drammi pirandelliani precedenti, e che certo accenna a tacere nella fase dei "miti", non era mai fine a se stesso, ma intendeva aprire la strada a una prospettiva finale di valori "primari", tra cui si pone senza dubbio anche la maternità. Come sempre, dunque, non c'è in Pirandello l'improvvisa comparsa di motivi nuovi, bensì l'eterno recupero, la riproposizione di temi e problemi da sempre presenti nella sua ferrea sincronia: anche se resta, in questa fase tarda, una particolare modalità di riceverli e "variarli". Renato BARILLI, *op. cit.*, nota 3, p. 268. Il motivo della maternità, per altro, ripercorre in molte pagine dell'opera sansecondiana come ad esempio in *Una cosa di carne*, protagonista Micaela; *Tra i vestiti che ballano*, Anna Orlova; *La scala*, Clotilde. Cfr. anche Roberto ALONGE, "i miti": un disincanto doloroso (ma forse fecondo), in *Il punto su Pirandello*, *op. cit.*, pp. 217-221.

⁵⁶⁵ Si veda al riguardo la reazione indispettita di Friedrich Wolf che espresse a Martin Mörike per altro una dura censura nei confronti del *Frauenarzt* di Hans Josè Rehfisch. Cfr. *Lettera di Martin Mörike a Friedrich Wolf*, 10 dicembre 1928, in Friedrich WOLF, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag, 1968, p. 173.

⁵⁶⁶ *Cyankali* andò in scena il 6 settembre 1929 al Lessing-Theater, per la regia di Hans Hinrich, per opera del collettivo "Gruppe junger Schauspieler Berlin". Ancor prima della presa del potere da parte nazista, in Turingia, Wilhelm Frick aveva già proibito la messinscena di Piscator del § 218 di Carl Credé, a Monaco si vietò *Die Ehe* di Döblin e ancora *Cyankali* di Friedrich Wolf. I lasciti dell'educazione cattolica del quantunque giovane anarchico Antonello Gerbi, traspaiono con evidenza nelle sue considerazioni su *Cyankali*: „Secondo, il perpetuarsi, che credo specificamente tedesco, della *pièce* a tesi, della scena come tribuna per lanciare riforme morali o sociali. Solo in grazia della perfetta esecuzione si può sopportare l'apologia del procurato aborto che è in *Cyankali* di Federico Wolf, una serie di scene così repugnanti e crudeli, che non si perdona all'autore di essere un medico. Solo una miracolosa vita scenica trasfigura in arte le giovanili turpitudini dei ricoverati e degli studenti, in cui pare si sia specializzato il Lampel. Il Lampel (quel medesimo recentemente processato per assassinio), che le ha descritte prima con senso di pietà in *Revolte im Erziehungshaus*, e poi,

insieme a § 218 di Carl Credé. *Gequälte Menschen*, sempre di Carl Credé, medico anch'egli come Wolf, segnò l'apice di questo tipo di produzione che continuò a lievitare fino al 1931, salvo poi chiudere definitivamente i battenti con l'avvento del nazionalsocialismo, come dato temporale, ma non come causa principale. Tuttavia, a sottolineare la diversità dell'approccio, il "travestimento" non rese paradossale, secondo Rosso, al contrario di quanto si poté leggere in gran parte delle critiche sulla stampa tedesca all'indomani della prima a Düsseldorf, ogni semplice possibilità di cedere alla verità delle cose e dei sentimenti, anzi. Non a caso le note più positive alla messinscena della *Bella Addormentata* a Düsseldorf vennero soprattutto da parte cattolica, come ad esempio da Karl Felner, forse il più entusiasta dei recensori della *Bella Addormentata*. La tensione contraddittoria, tra la favola di Rosso e il dramma del contingente delle cronache, non si riverberò solamente nell'accoglienza del mito che egli propose, ma investì anche il porsi dell'autore siciliano in un contesto storico che lo vide ideologicamente apertamente schierato sulla linea del fascismo e che per anni ne ha reso difficile lo "sdoganamento". In molte opere sanseondiane, soprattutto in quelle a cavallo della fine degli anni Venti e per tutto il decennio successivo, l'adesione marcata investe anche alcune delle linee programmatiche più delicate del progetto dell'Asse e dell'ideologia che la sostenne.

Nella fiaba che andò in scena a Düsseldorf, tutto inizia nel momento in cui la Bella Addormentata decide che ogni cosa debba finire. Sarà il Nero della Zolfara, anch'egli un eroe di quel mondo sotterraneo che troverà paralleli e esempi umani a lui simili anche nella realtà luciferina della metropoli berlinese, a dare sviluppo, sul filo di un racconto scenico stabilito, ad una trama che sovverte l'attesa consueta degli accadimenti, dei bisogni e dei sogni dei personaggi manipolati da un atteggiamento quasi fideistico che collide con la concretezza dei personaggi al di fuori del sonnambulismo della *Bella addormentata*. Una realtà trasognata, come quella di Gabriele e del narratore di *Ho sognato il vero Dio. Viaggio in Paradiso*⁵⁶⁷, di qualche anno posteriore alla *Bella Addormentata*, che sembra confermare la scelta mitica di Rosso di quel tempo e che prosegue fino a Lotte del *Segno verde* del 1930, sperduta tra i tigli di Dahlem⁵⁶⁸. Il Dio che vi compare in *Viaggio in Paradiso* non è né un Dio dantesco, né un Dio provvidenziale ma è altresì un Dio crudelmente distratto e distante, che neppure ricorda di essere stato artefice della creazione della terra lasciando esterrefatti gli ospiti nel Paradiso-Inferno.⁵⁶⁹

non contento, le ha difese nei recentissimi proromantici *Pennäler*." Cfr. Antonello GERBI, *op. cit.*, *Vita tedesca. Teatri a Berlino*, p. 64.

⁵⁶⁷ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ho sognato il vero Dio. Viaggio in Paradiso*, Roma-Milano, Edizioni Mondadori, 1922.

⁵⁶⁸ "Ma allora mi ha baciata mentre dormivo? Non è possibile! Io sono un'altra...". Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Il segno verde*, in *Il teatro*, a cura di Luigi FERRANTE, con introduzione di Francesco FLORA, Roma, Bulzoni Editore, 1975, vol. II, pp. 375-416.

⁵⁶⁹ „Ed io? io?... io, che sono Dio, avrei dovuto creare tali orribili cose? Avrei perso il mio tempo a pensare al male? Ah, ma allora altro che Censore di convitto, mi credono anche un delinquente!... Un genio malefico, mi credono! Ma l'inferno l'avranno in cuore loro! E l'attribuiscono alla mia invenzione! È la mala coscienza che li spinge a credermi un aguzzino!... Ah, questo è il primo colpo al cuore che ricevo!... È il mio primo dolore!... Al vedere attristare il buon Padrone, adesso tutti gli uccelletti cominciano a pigolare, come pulcini,

Allora una febbre distruttrice trascorre disperatamente le vene e la paglia prende fuoco. Le luci cangianti frattanto girano inintermessamente: scarlatte, azzurrine, rosate. Poi s'attenuano, s'affievoliscono, si spengono.⁵⁷⁰

PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO: DALLA *BELLA ADDORMENTATA* DI DÜSSELDORF AI CROMATISMI DI BERLINO

In Germania, la prima di *Die schöne Schlafende* andò in scena a Düsseldorf, venerdì 4 febbraio 1927, nel teatro di Louise Dumont e Gustav Lindemann, per la traduzione di Hans Feist, dopo una serie di trattative che erano iniziate fin dal maggio del 1925 e che in qualche modo legano anche le vicende del teatro sansecondiano in ambito germanofono ancora di più a quelle di Pirandello. Il dramma vide la messinscena di Salka Steuermann; qualche recensore mette in dubbio che sia stata proprio lei a condurre la regia⁵⁷¹ piuttosto che il marito Berthold Viertel, autore fra l'altro di un lungo articolo che ripercorre e spiega la messinscena della *Schöne Schlafende* su «Masken»⁵⁷².

Il percorso della messinscena della *Bella Addormentata* a Düsseldorf fu segnato da diatribe intorno ai diritti che Feist aveva dapprima ceduto alla Crescendo Theaterverlag e poi alla Drei Masken Verlag di Berlino, secondo un agire del traduttore tedesco non sempre lineare e di cui ebbe a soffrire lo stesso Pirandello. La trattativa per i diritti della *Bella addormentata*⁵⁷³ fu condotta inizialmente in parallelo con *Marionette der*

e le foglie stesse degli alberi s'abbandonano mestamente. [...] – Statevi pure in Paradiso, o cari! E non vi date pena nel ricercar l'inferno, ove scontare le vostre colpe! Pur che stiate insieme, dovunque sarà inferno, anche in Paradiso! Addio! Addio! Mi guarderò davvero dal venire ad importunarvi! Mancavo da questi luoghi da mille e mill'anni! Ma ora che vi ho visti; m'è bastato! V'assicuro che non vi disturberò mai più! E... fate pure come in casa vostra!..." pp. 66 e 101. Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ho sognato il vero Dio. Viaggio in Paradiso*, Roma-Milano, Edizioni Mondadori, 1922.

⁵⁷⁰ Alfredo STENDARDO, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷¹ „[...] Die Regie war vor allem im ersten Akt nicht durchgearbeitet. Manche Zufälligkeiten in der Gruppierung traten zu Tage, zudem fehlte die Belebung der einzelnen Partien auf der von Eduard Sturm dem bunten Spiel trefflich angepaßten Bühne. Der Theaterzettel nannte Salka Steuermann als Spielleiterin. [...]“, Cfr. H.W.R., *Schauspielhaus: Die schöne Schlafende*. Uraufführung, in «Düsseldorfer Lokalzeitung», 12 febbraio 1927.

⁵⁷² Cfr. Berthold VIERTTEL, *Die schöne Schlafende von Rosso di San Secondo*, in «Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur», Düsseldorf, Schauspielhaus Düsseldorf, A. 21, fasc. 1, 1927, pp. 1-3.

⁵⁷³ Il 22 luglio 1925 Gustav Lindemann controfirmò il contratto con il Crescendo Theaterverlag di Berlino per la *Schöne Schlafende*. Il Crescendo Theaterverlag spedì il manoscritto della *Schöne Schlafende* a Düsseldorf il primo ottobre 1925, come risulta dalla corrispondenza tra il Crescendo Theaterverlag e l'Intendenza dello Schauspielhaus. Si veda la corrispondenza del 27 ottobre di Düsseldorf, del 28 novembre e la fattura emessa il 30 novembre del 1925 dalla stessa casa editrice. Dalla corrispondenza si evince anche un trascinarsi della decisione da parte della Dumont e di Lindemann; al riguardo si vedano le annotazioni a margine sulla corrispondenza citata e la risposta della Direzione del Schauspielhaus di Düsseldorf del primo dicembre

Leidenschaft e Das Leben, das ich dir gab di Luigi Pirandello. Nella lettera del 15 gennaio 1926, Gustav Lindemann rifiutò *La vita che ti diedi* e optò per i diritti della *Bella addormentata* con il consenso di Hans Feist e del Crescendo Theaterverlag. Più fattori ebbero rilevanza in quella decisione. Gustav Lindemann motivò la rinuncia, oltre che per opportunità di cartellone – dopo la „precipitosa decisione” di Francoforte di mettere in scena *La vita che ti diedi*, non rispettando gli accordi con lo Schauspielhaus di Düsseldorf⁵⁷⁴ – in parte con le intemperanze che il pubblico renano aveva manifestato nei confronti delle rappresentazioni italiane, che fecero slittare anche la prima della stessa *Bella addormentata*. La preferenza accordata a Rosso di San Secondo non era certo dovuta al chiasso di qualche facinoroso, tant'è che, in un'altra lettera al Crescendo Theaterverlag, Lindemann si sentì in dovere di rintuzzare la rinuncia alla *pièce* di Pirandello anche con le recensioni negative che seguirono la messinscena in Assia e nella capitale tedesca: „a ciò [scrise appunto Lindemann in quella lettera] si aggiunge che l'opera di Pirandello [*La vita*

1925, che coinvolse anche Luigi Pirandello di cui si preferì stralciare l'acquisizione de *La vita che ti diedi*; si veda al riguardo la lettera del 9 febbraio 1926 della Direzione dello Schauspielhaus al Crescendo Theaterverlag. Nella citata risposta dell'Intendenza al Crescendo Theaterverlag, del 9 febbraio 1926, era stata prospettata inoltre una dilazione della data per la prima della *Bella addormentata* a causa dell'intolleranza del pubblico renano nei confronti dell'Italia a seguito delle posizioni assunte durante le trattative di Ginevra, mentre il fascismo dando seguito alla delibera del Senato di un anno prima procedeva all' "italianizzazione" del Tirolo. „Zwei Punkte sind aber hier noch zu berücksichtigen. Augenblicklich ist durch das rigorose Vorgehen von Italien die Stimmung hier am Rhein sehr gereizt. Es wurde hier neulich eine Sängerin von der Mailänder Scala im Konzertsaal durch hereindringende jugendliche Elemente insultiert. Wenn es auch zu hoffen ist, dass die Erregung bald wieder abflaut, so müssen wir doch in jedem Falle, um das Werk nicht zu schädigen, den Uraufführungstermin etwas weiter hinausschieben.” Il 18 gennaio 1926 la Crescendo rispose dolendosi della decisione da parte del Teatro di Düsseldorf di non acquisire i diritti per la messinscena de *La vita che ti diedi*. Le lungaggini che caratterizzarono le trattative per i diritti riguardarono poi anche la firma del contratto per *La bella addormentata*, si vedano ad esempio le lettere del 22, 26 e 27 febbraio 1926 della Crescendo alla Direzione del Teatro. Uguali sorte ebbero anche le date per la prima, inizialmente fissata per il marzo del 1926, cfr. cartolina della Crescendo del 27 febbraio 1926 – posticipata già nei primi giorni d'ottobre al gennaio del 1927 – cfr. cartolina della Crescendo del primo ottobre 1926. In una breve nota della Direzione del Schauspielhaus, si giustificò lo slittamento della prima anche con la malattia di Eleonora Mendelssohn – Lettera al Crescendo del 29 novembre del 1926 – dalla quale risultano indirettamente anche i dissapori tra Feist, già informato dello stato di salute della Mendelssohn, e Crescendo, che invece era ancora all'oscuro di tutto; si veda al riguardo la lettera dell'11 gennaio 1927 al Crescendo Theaterverlag. Stando a quanto scrive la Crescendo, ancora il 6 gennaio del 1927, la Direzione del Teatro non aveva dato indicazioni né sulla data della prima né sul cast che l'avrebbe portata in scena. Nella lettera del 19 gennaio 1927, infine, la Crescendo comunica formalmente la cessione dei diritti su *La bella addormentata* da parte di Hans Feist alla Drei Masken Verlag e conseguentemente la liberatoria da qualsiasi obbligo del Teatro nei suoi confronti.

⁵⁷⁴ „Wir sind durch den Umstand, daß Frankfurt/M. die Verabredung bezüglich der Uraufführung von Pirandello's ‚Das Leben, das ich Dir gab...‘ nicht einhielt und in Überstürzung bereits Anfang September die Uraufführung allein herausbrachte, in unseren Dispositionen sehr geschädigt worden. Hinzu kommt, dass das Werk von Pirandello eine ausgesprochen schlechte Presse in Frankfurt und auch dann in Berlin hatte. Die Rückwirkung dieser Umstände wird den Erfolg mindestens stark beeinträchtigen, sodass es im günstigsten Falle mit 2 bis 3 nicht gut besuchten Aufführungen erledigt sein durfte. In der äußerst gedrängten Situation, in der alle Theater sich befinden, ist es natürlich sehr erschwerend für eine Aufführung, die hier eine lange Vorbereitungszeit in Anspruch nimmt, wenn man dann kein zugkräftiges Werk im Spielplan hat. Wir fragen deshalb bei Ihnen an, ob es nicht vielleicht möglich wäre, dieses erworbene Werk von Pirandello gegen ein anderes Ihres Verlages (wir meinen nicht allein von Pirandello) einzutauschen; wir wären Ihnen für die Erwägung dieser Möglichkeit und entsprechende Vorschläge aufrichtig dankbar.” Cfr. *An den Crescendo Verlag*, 15.1.1926.

che ti diedi] ha avuto una stampa decisamente negativa alla prima di Francoforte e poi anche a Berlino⁵⁷⁵. A favore di Rosso giocò probabilmente anche il fatto che Walter Bruno Iltz⁵⁷⁶, pochi mesi prima che lasciasse l'incarico d'intendente generale al Fürstlich Reußischem Theater, per assumere appunto la carica d'intendente generale a Düsseldorf, aveva messo in scena a Gera un'altra opera di Rosso San Secondo, *La Scala*, che tuttavia, aveva avuto un'accoglienza piuttosto "tiepida", comunque sicuramente non migliore di quella riservata alla *Vita che ti diedi* di Pirandello.⁵⁷⁷ A testimonianza dell'interesse in Germania per San Secondo in quegli anni, si ricorda l'uscita nella collana *Das kleine Propyläen-Buch* della raccolta di novelle *Staubregen*; appena qualche mese dopo, su «Der Querschnitt», apparve *Der Aufruhr mit dem Zimmermädchen*. Nel novembre del '28, nella rivista illustrata «Das Leben», fu pubblicato *Du Lieb, gedenke mein*⁵⁷⁸, mentre nell'autunno dello stesso anno a Francoforte si dette *Zwischen tanzenden Kleidern*, in cui recitò lo stesso Hans Feist nella parte di Nicolai⁵⁷⁹. Un altro Siciliano, dunque, dopo Giuseppe Antonio Borgese, Ruggero Vasari, Luigi Pirandello, calcava le "scene" tedesche, sia pure con risultati alterni, in realtà complessivamente poco lusinghieri, a giudicare dalle recensioni apparse sui principali giornali all'indomani della prima di Düsseldorf – ma anche a Gera e Francoforte non era stato un trionfo –. Molte recensioni relative alla *Schöne Schlafende* sono delle ristampe pedissequae di articoli apparsi altrove; in alcune si leggono grossolani strafalcioni sul nome di Rosso di San Secondo, in altre inesattezze sul contenuto dell'opera. Così nell'articolo di un certo Dr. H. S., *Düsseldorfer Schauspielhaus*, nell'edizione serale del «Tägliche Rundschau», del 12 febbraio 1927, scrisse di „Rosso von San Stefano”; nel lungo articolo di G.M. Lange nella «Rhein-Main Volkszeitung», edizione del 16 febbraio 1927, si legge *Ein buntes Abenteuer in drei Akten von Roße di San Secondo* e nel trafiletto pubblicato su «Münchener Neueste Nachrichten» del 27 febbraio 1927, si legge di „Rosso von San Secondes”. Altre incogruenze riguardarono la trama della *Schöne*

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Sotto la soprintendenza di Iltz, dal 1924 al 1927, erano state messe in scena opere di autori come Ernst Barlach, Bertolt Brecht, Arnolt Bronnen, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Carl Zuckmayer, Fritz von Unruh, Anton Tschechows con delle prime assolute come ad esempio il *Saul* di Alexander Lernet-Holenia, *Il ritorno del figlio perduto* di André Gide, *Il reduce* di Karl Röttger, opere tra le quali ricordiamo anche la prima della *Rosiera* di Vittorio Gnechi il 12 febbraio 1927.

⁵⁷⁷ „Die bewährte Inszenierung des Intendanten W. B. Iltz und das bemerkenswerte Bühnenbild Hans Blankers schuf der Tragödie in einer gespenstischen Treppenszenarie die fehlende Einheit. Hans Finohr als Terpi fand die Brutalität des innerlich erstorbenen Gewaltmenschen, Dorothea Neff die zerbrochene Geste unmenschlichen Schmerzens. Die Aufnahme war trotz der ausgezeichneten Aufführung ziemlich lau.” Cfr. *Uraufführungen in Gera*, in «Das Theater», A. 8, n. 6, 1927, p. 139.

⁵⁷⁸ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Der Aufruhr mit dem Zimmermädchen*, per la traduzione di Margarethe Manasse, illustrato da Melly Bachrich, in «Der Querschnitt», A. 5, n 1, gennaio 1925, pp. 55-61. Il testo *Du Lieb, gedenke mein* fu tradotto da Else von Rathenau in «Das Leben», vol. 6, n. 5, novembre 1928, pp. 53-59.

⁵⁷⁹ Nel vol. 8. 1928, fasc. 11 di novembre di «Der Querschnitt», era stata pubblicata, inoltre, una foto ritraente Hans Feist nei panni di Nicolai *Tra i vestiti che ballano*, con la didascalia: „Dr. Hans Feist als Nicolai in den ‚Tanzenden Kleidern‘ von Rosso di San Secondo, im Neuen Theater, Frankfurt a. M.

Schlafende, come nella «Westdeutsche Landeszeitung», di Mönchengladbach nell'edizione del 5 febbraio 1927 a firma di F. Schmid.⁵⁸⁰

Anche nel caso di Pier Maria Rosso di San Secondo si tratta, „di un dramma che affonda le sue radici nell'antagonismo che oppose” – nella visione sansecondiana – „ragione e passione, spirito e corpo, anima e materia” e che presenta analogie nei riferimenti

⁵⁸⁰ Per quanto riguarda le recensioni apparse in seguito alla prima di Düsseldorf della *Bella Addormentata* si vedano: *Uraufführung in Düsseldorf*, in «Neue Zeit», Charlottenburg, 4 febbraio 1927; per le recensioni pubblicate il 5 febbraio 1927 «Das Theater», 1927, fasc. 1; «Düsseldorfer Stadtanzeiger»; *Die schönen Schlafende. Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, F. Schmid, in «Westdeutsche Landeszeitung», Mönchengladbach; *Uraufführung in Düsseldorf*, in «Voigtländischer Anzeiger Plauen»; W., *Die schöne Schlafende. Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «Düsseldorfer Nachrichten»; Dr. St., *Uraufführung im Schauspielhaus. Die schöne Schlafende*, in «Düsseldorfer Nachrichten»; H. Sch., *Schauspielhaus in Düsseldorf*, in «Der Mittag», 5 e 6 febbraio 1927. Per le recensioni pubblicate il 6 febbraio 1927, cfr. *Uraufführung Die schönen Schlafende von Rosso di San Secondo*, in «Deutsche Zeitung am Sonntag». Per le recensioni pubblicate il 7 febbraio 1927, cfr., Karl von Felner, *Düsseldorfer Schauspielhaus. Uraufführung. Rosso di San Secondo: 'Die schönen Schlafende'. Deutsch von Hans Feist*. in «Krefelder Zeitung»; Rolf von Felner, *Rosso di San Secondo: Die schönen Schlafende. Uraufführung*, in «Linksrheinische Rundschau»; H. St., *Düsseldorfer Uraufführung. Düsseldorfer Schauspielhaus. Die schöne Schlafende*, in «Rheinisch-Westfälische Zeitung»; Dr. St., *Die schöne Schlafende*, in «Düsseldorfer Stadtanzeiger». Per le recensioni pubblicate il 8 febbraio 1927, cfr.: K. R., *Düsseldorfer Schauspielhaus. Die schönen Schlafende, von Rosso di San Secondo*, in «Essener Volkszeitung»; *Düsseldorfer Uraufführungen*, in «Generalanzeiger für Dortmund»; *Ein Legendenspiel von Rosso di San Secondo*, K. v. F., in «Vossischen Zeitung», Berlin; *Düsseldorfer Schauspielhaus Uraufführung: Die schöne Schlafende*, Dr. K. L. «Deutsche Zeitung», Berlin, edizione serale; H., *Schauspielhaus: Uraufführung: Die schöne Schlafende. Ein buntes Abenteuer in drei Akten von Rosso di San Secondo*, in «Düsseldorfer Tageblatt»; *Zwei Uraufführungen eines jungen Italiens* in «Wiesbadener Zeitung». Per le recensioni pubblicate il 9 febbraio 1927, cfr., K. v. F., *Die Uraufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses von Rosso di San Secondo 'Die schöne Schlafende'*, in «Berliner Börsen Courier», edizione mattutina; *Uraufführung: Die schöne Schlafende*, in «Kölnische Zeitung»; *Rosso di San Secondo. Uraufführung in Düsseldorf*, in «Magdeburgische Zeitung». Per le recensioni pubblicate il 10 febbraio 1927, cfr. *Die schöne Schlafende. Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «Hamburger Korrespondent» edizione serale; *'Die schöne Schlafende'. Uraufführung im Schauspielhaus* Dr. Peter Esser, in «Neue Berliner Zeitung»; *Die Uraufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses von Rosso di San Secondo 'Die schönen Schlafende'* in «Hagenauer Zeitung am Sonntag»; *Die schöne Schlafende*, in «Deutsche Tageszeitung» edizione serale. Per le recensioni pubblicate il 11 febbraio 1927, cfr. Dr. Ks., *“Die schöne Schlafende” von Rosso di San Secondo. Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «General-Anzeiger für Dortmund»; *Die schönen Schlafende in Düsseldorf*, Th. Sm., in «Vossischen Zeitung», Berlin; *Düsseldorfer Uraufführungen*, in «Berliner Tageblatt»; *Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «Darmstädter Tageblatt»; *Düsseldorfer Theater*, «Kölner Tageblatt»; *Die schönen Schlafende. Düsseldorf*, in «Allgemeine Zeitung Chemnitz». Per le recensioni pubblicate il 12 febbraio 1927, cfr. H.W.R., *Schauspielhaus: Die schöne Schlafende. Uraufführung*, in «Düsseldorfer Lokalzeitung»; *Düsseldorfer Schauspielhaus*, Dr. H. S., in «Tägliche Rundschau» edizione serale; *Die schöne Schlafende. Uraufführung im Schauspielhaus*, A. W., in «Der Führer–Düsseldorf»; «Mainzer Anzeiger». Per le recensioni pubblicate il 13 febbraio 1927, cfr. *Die schöne Schlafende. Düsseldorfer Schauspielhaus*, Theodor Hüppgens, in «Kölnische Volkszeitung» edizione serale; *Düsseldorf*, in «Stadtanzeiger Köln». Cfr. inoltre, *'Die schöne Schlafende'. Zur Uraufführung im Schauspielhaus*, in «Freiheit Düsseldorf», 14 febbraio 1927; *Rosso di San Secondo: 'Die schönen Schlafende.'* *Düsseldorfer Schauspielhaus*, a firma di Rudolf Jonas, 16 febbraio 1927, in «Berliner Börsen-Zeitung»; *San Secondo 'Schöne Schlafende' in Düsseldorf*, «Frankfurter Zeitung», 18 febbraio 1927; *Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «Braunschweigische Landeszeitung», 19 febbraio 1927; *Düsseldorfer Schauspielhaus*, in «Münchner Neueste Nachrichten», 27 febbraio 1927; G. M. Lange, *Die schöne Schlafende. Uraufführung im Schauspielhaus. Ein buntes Abenteuer in drei Akten von Rosso di San Secondo. Deutsch von Hans Feist*, in «Rhein-Main Volkszeitung», 16 febbraio 1927; *Uraufführung in Düsseldorf*, in «Neue Zeit», Charlottenburg 27 febbraio 1927; «Coblenzer Generalanzeiger», 6 marzo 1927; «Germania Berlin», edizione serale, 9 marzo 1927.

biografici di un altro Siciliano a Berlino, Ruggero Vasari appunto.⁵⁸¹ Si potrebbe affermare che per essi, Nord e Sud altro non furono che delle isotopie prese in prestito alla geografia per significare un malessere d'origine metafisico, determinato dall'essere bifronte dei due conterranei di Pirandello. Per Rosso San di Secondo, spostarsi dal Sud verso il Nord, significò tentare di riconciliare le due istanze che erano in lui e che si affrontarono senza requie per l'intero arco della sua vita: l'essere razionale e l'essere istintivo, la parte "alta" e la parte "bassa", ascritte rispettivamente l'una al Nord e l'altra al Sud. Il significato di questo perenne viaggio, fuori e all'interno della coscienza, altro non era che l'eterno anelito goethiano ad un'armonia, metafora di un vagare senza mai intravedere la meta: „partenza, *iter* esterno ed interiore verso uno scopo agognato, luogo d'arrivo, ritorno al punto di partenza, al punto zero”⁵⁸².

[...] Rosso di San Secondo ha avuto un'esperienza paradossale, che da sola basterebbe a dar prova d'uno spirito complesso e d'una sensibilità acutamente esploratrice. Siciliano, non è andato a cercare il suo mondo ideale nei prati ove Proserpina fu rapita da Plutone o per le coste ove Polifemo invocava Galatea o nei villaggi ove Lola canta. [...] La sua natura poetica è idillica e tragica insieme: egli ha un'insaziabile aspirazione verso la quiete e la semplicità delle cose sane e naturali e, nello stesso tempo, una viva coscienza del dolore. [...] Vivendo una sua vita interiore, egli non ha potuto — e di qui viene la sua forza di poeta — placarsi nel sereno e crudele amore del pittoresco, e mettersi a descrivere la solita Sicilia ove le nude rupi leoninamente rosse affocano l'azzurrità del mare e ove anche la gelosia sanguinaria spasima e uccide secondo un gioviale ritmo melodrammatico. Figlio di quella terra, egli sa tutta la desolata malinconia del Mezzogiorno, ove solo gli stranieri possono con tranquilla coscienza cercare l'ebrietà solare e rievocare l'ilare cinguettio delle siracusane di Teocrito. D'altro canto, non ha avuto la forza — diciamo pure, per il rispetto che si deve all'avvenire di un giovane artista: non ha avuto ancora la forza — di mettersi con deliberato coraggio faccia a faccia con la realtà e di rappresentare la cupa tragedia che si svolge in quel delizioso scenario piscatorio e pastorale. [...] Il giovanissimo Rosso di San Secondo ha sentito anch'egli il bisogno di un Paradiso ideale, di un Eden poetico. Ma vedeva con troppa chiarezza lo stridore fra la splendida letizia paesistica e la cupa malinconia spirituale della sua terra per mettere in un valloncetto di mirti e d'oleandri la scena del suo caro idillio; e però è fuggito altrove. [...]⁵⁸³

Si è detto che nella geografia simbolica delle sue novelle il Sud assume i connotati dell'isotopia della terra, sta per istinto, irrazionalità, religiosità mediterranea e dilacerazione dell'individuo, mentre il Nord è contenitore onnicomprensivo che racchiude in sé l'immanenza del cielo, la forza della volontà dell'uomo, ragione, tensione vivida dell'individuo. Nella sua opera *La luce del Nord*, di däubleriana memoria, il Nord è materia mitica e concreta ad un tempo, che modula il suo essere Siciliano rispetto ai grandi temi delle sue origini, che si manifestavano nell'opposizione struggente dell'ora cupo

⁵⁸¹ Cfr. *Ruggero Vasari – Rhythmus der Zwanziger Jahre*, in Barbara BRUNN, Birgit SCHNEIDER, *Direttissimo Roma-Berlin*, op. cit., pp. 34-41.

⁵⁸² Cfr. François ORSINI, op.cit., p. 67.

⁵⁸³ Giuseppe Antonio BORGESSE, *Elegie a Maryke*, in «Corriere della Sera», Milano, 3 marzo 1914, citato in *Una Sicilia senza aranci*, a cura di Ivan PUPO, Roma, Avagliano Editore, 2005, pp. 150-152.

misticismo del Sud che si nutriva ugualmente dell'abbacinante chiarore dell'Esperia. La lettura del paesaggio berlinese, di quello metropolitano⁵⁸⁴ e naturale, che fossero i boschi di Grunewald o le acque dei laghi che circondano la capitale, dal Müggelsee al Wannsee, alle centinaia di *Lanke* del bassopiano lacustre, s'intreccia ad elementi fantastici, onirici, che raccontano una favola in una dimensione che stava tra la realtà dei sentimenti di Rosso, tra le sue urgenze esistenziali e l'essere artista, imprescindibili da una percezione fatta anche di candore e spontaneità, commista alla „violenza turbolenta”⁵⁸⁵ del contingente. Nella *trance* febbrile⁵⁸⁶ che dilata le empatie cromatiche⁵⁸⁷ di Rosso, il bozzetto realistico mostra tutti i limiti che poi sono le stesse contraddizioni di quel mondo borghese sulle quali si focalizzò l'attenzione di Pirandello. „Se la 'logica' di Pirandello è il linguaggio della coscienza, il 'colore' di Rosso di San Secondo è accentuazione lirica, espressiva, bisogno dell'iperbole per superare il frammento veristico, spezzarne le forme illusorie, convenzionali”, ebbe modo di scrivere Luigi Ferrante nel suo saggio su Rosso.⁵⁸⁸ In un mondo nel quale Rosso provava repulsione per la palese predominanza di elementi materialistici, che tendeva a confondere benessere e libertà dell'individuo⁵⁸⁹, l'autore nisseno vi innesta motivi ideologici, come quello della razza⁵⁹⁰, attingendo al mito germanico e ellenico-latino inseguendo una sintesi che si realizzò nelle forme fluide di una comune realtà lacustre.

– Ora, dopo la colazione, lei vuole preoccuparmi con uno scherzo mitico. Di dove ha preso codesti arnesi da Walkiria? – Sono tale. – Rispose. – Perché che son passati molti secoli vorrebbe di proposito stentare a riconoscermi? Perché siamo stati al teatro, al concerto insieme, tra le vie affollate di uomini moderni, tra la furia delle

⁵⁸⁴ „E veramente la foresta oggi è gloriosa nella tempestosa violenza della sua gamma cromatica, per la quale è possibile alla rugginosa aridità delle macchie già spente innestarsi con un risalto ardito sul verde pastoso degli abeti, tra chiazze sanguigne e liquide dissoluzioni d'un giallo pallido. Ma la sinfonia colorata non squilla nè stride, fredda da un velo brinoso d'argenteo pulviscolo che diffonde dovunque il senso fresco dell'acqua ed eleva il silenzio del bosco ad una immobilità di estasi. [...] Qui si perde persino il ricordo della violenza turbinosa di Berlino. E non ne siamo lontani che per tre quarti d'ora d'automobile. Ma mi echeggia nella mente lo squillio innumerevole dei telefoni, che in questo momento tessono al di sopra della furia metropolitana una sussultante rete di avidi interessi, e, non so perchè, ne rido.” Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Nella foresta*, in «La Stampa», A. 62, n. 264, martedì 6 novembre 1928, p. 3.

⁵⁸⁵ Ivi.

⁵⁸⁶ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ultravioletto*, in «La Stampa», A. 63, n. 8, mercoledì 30 gennaio 1929, p. 3.

⁵⁸⁷ “Forse sognavo, in quella casa silenziosa, tutta solitaria in riva al nordico lago ghiacciato. E tuttavia il sogno aveva una base reale, se la giovine donna dagli occhi grigio-glauchi, che poco prima era stata tanto premurosa, alla mensa, nel pormi dinanzi cibi caldi che mi ristorassero dopo le corse gelide della mattinata, mi veniva incontro diversamente vestita, e con un aspetto divinizzato, ma pur sempre tale ch'io potessi bene riconoscerla, né aver dubbi di sorta sulla sua identità. [...] Forse, in quel punto, un velo di sonno più fitto mi avvolse il pensiero; e, per un momento, la Walkiria dileguò. Allora mi parve che quella risplendenza dorata che avevo scorta sul lago, si accentuasse, sino a diventare raggio di sole. In breve il ghiaccio si liquefece, ed il cielo si liberò delle grigie bende di neve. Un azzurro tenerissimo apparve sulle cime degli alberi, che emisero foglie primaverili. Le rive si vestirono d'un verde luminoso: fiorirono le macchie e le siepi.” *Pomeriggio nordico*, in «La Stampa», A. 67, n. 18, sabato 21 gennaio 1933.

⁵⁸⁸ Cfr. Luigi FERRANTE, *Rosso di San Secondo*, op. cit., p. 14.

⁵⁸⁹ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Nella foresta*, op. cit., p. 3.

⁵⁹⁰ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ultravioletto*, ivi; e *Pomeriggio nordico*, ivi.

automobili, degli omnibus, e abbiamo preso treni e metropolitane, perciò vorrebbe togliermi il diritto di essere sempre me stessa? La guardai con nuova attenzione: e mi meravigliai di trovarla, ora, più vera di prima. [...] – Ecco che lei non è una vera Walkiria! – esclamai, pensando di averla colta in contraddizione. Ma essa sorrise di nuovo ironicamente: Lei non capisce che contraddizione non vi è; come non vi è anacronismo. Anche Wotan aveva i suoi castelli, le sue fabbriche nelle gelide atmosfere. Non ha udito il passo pesante di mio padre, quando entra in casa? Pare che le stanze sussultino. Se si adira ed urla, pare che si squarci il mondo. Se ne ricordi bene: siamo sempre quelli che fummo, anche se cambiano le apparenze, anche se fabbrichiamo prosciutti. [...] Uscii all'aperto, felice. Respirai ansiosamente l'aria tepida, profumata di mille profumi terrestri. Quand'ecco, mi si fece ancora dinnanzi la nordica Walkiria. – Dove mi ha condotto? – mi disse. – È molto bello qui. Ma ancora non mi ritrovo. Devo abituarmi, per starci a mio agio. Oh, com'è tepida l'aria, com'è fine!... Come olezza la terra! Ma mi viene il mal di capo. Si volse d'un lato, dall'altro, esplorò l'orizzonte con lo sguardo. – Oh, quel monte! Tutto solo! Con la cima sperduta nel cielo! Il Walhalla! – No – corressi – credo più proprio, se mai, di chiamarlo l'Olimpo. Ma in realtà, io credo che sia l'Etna, e, dall'altra parte, guardi il mare di Omero. Rimase attonita, con la bocca semichiusa, timida e un po' impaurita, come se temesse il mistero d'un incanto segreto. – Ma questo laghetto! – esclamò d'un tratto riscuotendosi. – E questi alberi che svariano come d'argento sotto la brezza! E questi campi di grano che marèzzano per i declivi? E le roseline delle siepi? – Sicuro – confermai – son cose nuove per lei; ulivi, mandorli, siepi fiorite... E tuttavia è vegetazione antichissima, come è antica Minerva che amò cingersi d'un ramoscello d'ulivo, come è antica Cerere che qui dimorò con la leggiadrissima figlia. Ma non finii di dire, che s'udì un rumor d'acqua mossa, e tra le piante, subito dopo, squillò una fresca risata. – Chi è? – disse, sussultando, la signorina del Nord. – Non so, – risposi dubitoso – bisognerebbe scrutare tra le foglie. È lì. Ecco lì, la vede? Ha nuotato. Ora si rimette il vestito. Una semplice tunica. Com'è diversa da lei, nell'aspetto. Capelli neri, carnagione bruna, labbra rosse. Elastica, pieghevole, piccola, ma slanciata. Vuole conoscerla? La chiamerò. Sarò molto soddisfatto e curioso al tempo stesso di vedere una ragazza nordica stringere la mano ad una ragazza del sud. – Come può chiamarla, se lei non la conosce? – obiettò la Walkiria. – Forse la conosco. – risposi rassicurandola – perché questo è certamente il lago di Pergusa; ed io sono nato nelle vicinanze. Ma non feci a tempo a muovermi, che una voce di donna chiamò maternamente: – Proserpina, Proserpina! E la ragazza che aveva indossato la tunica fuggì rapidamente, con una risata così felice e vibrante, ch'io mi svegliai. Mi ricomparve dinnanzi la veranda; ma fuori era disceso il crepuscolo, ed il lago ghiacciato emanava un bagliore sinistro fra la selva già nera di notte. Dentro, s'accesero le lampade. La signorina Erika, senz'elmo e senza lancia, m'offrì una tazza di tè.⁵⁹¹

La contaminazione di realtà, mito e sogno delle “cronache” berlinesi, una costante di quella „forma allusiva” che si riverberò nella „commistione tra vita e teatro-spettacolo-finzione cara a Pirandello”⁵⁹², si nutriva di un'ironia amara, spietata al pari di quella del suo mentore agrigentino. Il dramma, che per Rosso è cronaca quotidiana, vive nell'attesa di una dissolvenza che più volte arriva inaspettata.

⁵⁹¹ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Pomeriggio nordico*, op. cit., p. 3.

⁵⁹² Cfr. Luigi Ferrante, op. cit., p. 15.

La lampadina frugò per terra. Il povero cane era stato colpito dal proiettile proprio in mezzo alla fronte: dalla ferita si vedeva schizzar fuori ancora, insieme con il sangue, la materia cerebrale. Forse perché angosciato da questa visione, e forse anche perché stremato dallo sforzo di contenere con il pugno la convulsione della ragazza, Kurt, il vigoroso poeta, somministrò alla sua preda una scudisciata. [...] L'altra era la ragazza che ora giaceva, tutta lacera e fradicia di pioggia, sulla poltrona di cuoio. [...] Chi sa perché il nostro animo si era alleggerito. Quella folata selvaggia di vita era penetrate fra le nostre angosce metafisiche di artisti creatori, e le aveva spazzate via. – Però, disse, sorridendo per la prima volta Kurt. – L'onore di questa ragazza mi costa il mio cane, il mio povero Lux. Gli volevo bene.⁵⁹³

La „folata selvaggia di vita”, o meglio di morte, con venature d'erotismo, schiude la valenza della narrazione di un episodio di cronaca alla periferia di Berlino. La soluzione improvvisa che squarcia inaspettatamente lo svolgersi di una scena, apparentemente „innocua”, rivela la tragicomicità di una delle tante realtà parallele di cui si occupa Rosso e che, nell'intersecarsi con la vicenda dell'osservatore, si aprono alla molteplice imprevedibile fatalità del destino.

Poiché l'ultima gonnella fu scomparsa, lasciando con una scia di profumo, soltanto il ricordo della compagnia di attrici che avevano riempito di chiacchiere leggere la mensa, il silenzio pesò gravemente per qualche minuto nella villetta sperduta tra la foresta di abeti neri al tutto nordica. Sentimmo gemere gli alti fusti degli alberi sotto il vento gelido, e lo stridore iniziale delle macchine che si mettevano in moto sulla strada lontana per portare verso la metropoli le nostre ospiti teatrali, ci giunse all'orecchio come il rumore vacuo d'un'altra vita inutile.⁵⁹⁴

La gravidanza della “realtà apparente”⁵⁹⁵, che spesso si consuma nell'indifferenza comune, si apre improvvisamente o per una di quelle „deviazioni” attese, o in virtù della capacità epifanica dell'artista che annichilisce l'ottusità comune nella sublimazione del raglio di un asino.

Adesso finalmente vi sgranchite e ridete tenendovi i fianchi. Ma perché? Perché io mi sono espresso. Se non fosse stato per me, non vi sareste accorte che nell'aria c'è qualcosa di nuovo. Questa allegria la dovete a me, dovete questa gloria di luce che vi

⁵⁹³ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Temporale nel bosco*, in «La Stampa», A. 67, n. 55, domenica 6 marzo 1929, p. 3. Si leggano anche le righe di Pier Maria Rosso di San Secondo, *Ritratto di attrice nordica*, *op. cit.*, p. 3. „Pensai, difatti, al Walhalla alle Walkirie a non so che altra nordica miticheria, e, nella gentilezza del mio sangue latino, mi sentii quasi intimidito come dinnanzi ad una sicura inaccessibilità; poi che, innestando mentalmente la natura poetica della mia ispirazione nella sostanza riverita di quella forma umana, ricevetti la sensazione disarmonica d'un suonatore ch'abbia immesso il fiato in uno strumento inadatto alle sue facoltà”.

⁵⁹⁴ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Temporale nel bosco*, *op. cit.*, ivi.

⁵⁹⁵ A proposito di “realtà apparente e immaginazione che si sovrappongono a creare un universo di puri simulacri”, si veda di Roberto UBBIDIENTE, “La vision de la pensée”: Pirandello soggettivista cinematografico e la Film-Novelle dei Sei personaggi, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, *op. cit.*, pp. 222, 230, 235.

abbacina, il profumo che vi giunge alle narici, la gioia che trilla nell'aria. Se non vi scotevo io, non v'accorgevate di nulla.⁵⁹⁶

L'incapacità di cogliere le suggestioni della natura nello spazio scenico della vita, dove lo sfondo e il primo piano sono l'uno il riflesso dell'altro, fa sì che l'unica chiave interpretativa che Rosso riesce ad intravedere in una soluzione sempre momentanea ed instabile, si travesta di un lirismo che si carica di riflessi psicofisici e vive spesso in uno stato d'ispirazione febbrile.

Come mai – pensavo – potrà la corposa evidenza di questa attrice sgusciare per la sinuosità capillari di certi spiragli delle mie concezioni, e, nell'atto di rivivere il mio brivido, annullare tutta la sua potenza carnale dando luogo soltanto alla purezza ultravioletta dell'immagine? Non pare essa, piuttosto, fatta per avvalorare l'equivoco per il quale il teatro, le masse si fermano con miope ostinazione alla concretezza del gioco scenico precludendosi la diritta via della comprensione ch'è piuttosto quella di scoprire il fantasma di là dei corpi?⁵⁹⁷

Ma a ben vedere lo stato di *trance*, o febbrile, il sogno, i cromatismi sono in Rosso contemporaneamente strumento e scopo, *Weltanschauung* ed espressione della sua metafisica del reale.

Come ombre violette, tra gli alberi, la folla diradava, si sperdeva, con un tintinnio di pattini portati a mano. Il sole, che s'era intravisto tra una bufera o l'altra, due ore dopo mezzogiorno era scomparso irrimediabilmente. [...] La foresta rimaneva dietro le loro spalle come un sogno crepuscolare. Non so che cosa mi passò per la mente, sedendo a tavola con i miei amici; mi parve che tutti e tre divenissero trasparenti quasi gelidamente spettrali, e poi fu tutto buio. [...] In esso si trattava d'un viaggio oltre il mondo sensibile, su di un mare ultravioletto, e perciò oltre la vita. [...] In verità era tutt'uno prima il mare ed il mio sangue; ed io credo che se fossi stato avvertito dalla coscienza, avrei veduto a fior d'acqua, come a fior di pelle, i pori del mio stesso essere. È dovunque altrove li avrei veduti: anche sulle vellutate pendici delle colline, sulla verde tenerezza degli alberi, sul morbido giuoco delle nuvole soffici tra orizzonte cielo. Ad ascoltar bene, avrei sentito il battito delle mie stesse arterie nelle correnti dell'aria e dell'acqua, le pulsazioni del mio polso nei nervi linfatici dei tronchi, l'ansito del mio respiro nella bocca delle cisterne. [...] Ora soltanto, staccato mille miglia dalla costa dei vivi, avvertivo un'altra vita nel fruscio di quest'altro mare che mi fluiva intorno con la gassosa ribollenza dell'elemento che aspira alla volatilizzazione. [...] La luce del mondo avrebbe acquistato per me quel tono freddo d'un azzurro elettrico che vedevo rispecchiarsi sull'onde e spumeggiare mandando sprazzi di platino. E la mia meraviglia accrebbe quando mi accorsi che la persistenza d'un tal crepuscolo non dipendeva dalla mancanza degli astri in cielo o da una immobilità sopravvenuta nel corso delle costellazioni: il Tempo, come per il passato, guidava le sue traiettorie per l'infinito; nascevano il sole e l'altre stelle sulla mia solitudine; ma quel moto e quella luce come i vari tempi del tempo, non riuscivano a penetrare in questa sfera crepuscolare che intorno a me rimaneva, perciò, in ogni

⁵⁹⁶ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Primavera*, in «La Stampa», A. 65, n. 118, martedì 19 maggio 1931, p. 3.

⁵⁹⁷ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ritratto di attrice nordica*, op. cit., p. 3.

modo inviolata. [...] Ma, prima che uscissero, li pregai di spegnere la luce. E per il momento mi parve che il buio fosse profondo. Poi le tre finestre della mia camera cominciarono a rivelar il loro bagliore. Con le mani sull'imbottita di seta azzurra e il capo abbandonato, mi parve di continuare la mia navigazione in un battello polare, caldo di dentro e assiderato di fuori. Gli abeti neri del mio giardino, colonne di ghiaccio; ghiaccio la notte, ghiaccio il silenzio. Pensai a Berlino, come ad una città sepolta sotto la neve. Ma dentro di essa sentii fermentare la febbre della «grippe». E il mio battello continuò ad andare.⁵⁹⁸

Il principio unificante delle mille realtà, non solo berlinesi, Rosso lo individua non tanto in un ordine razionale atto a gestire le innumerevoli attese ed ansie della vita, nonché i rispettivi, altrettanto innumerevoli, movimenti spesso antitetici e tutt'altro che armonici dei vari sostrati della realtà, pur nella loro rispettiva legittimità, quanto nell'assunzione mitica della terra natia come meta di un viaggio circolare capace di riportarlo ad una dimensione primigenia. Un ritorno che a ben vedere ricorda molto le atmosfere herderiane degli *Stimmen der Völker*. In Rosso, la liricizzazione del reale, l'amara consapevolezza di un'impossibile educazione estetica dell'uomo, così come l'aveva prospettata il suo amato Goethe⁵⁹⁹, sono speculari alla rinuncia definitiva di un utopico tentativo di liberazione dell'uomo, non più identificata nella necessità organica della riconciliazione con la natura da parte dei soggetti che il modernismo berlinese aveva trasformato in particelle atomizzate. Rosso non auspica un ritorno alla natura in quanto recupero della capacità di fruire della bellezza come potenziamento delle facoltà materiali dell'uomo, tuttavia il coincidere di un paesaggio umano storico con l'esotismo di una natura primigenia, così come sembrano suggerire le righe di *Pomeriggio nordico*, sembrava per lo meno rendere possibile un ipotetico recupero proprio di quel mito herderiano che fino a metà dell'Ottocento fu un paradosso della Germania tumultuosamente tecnologica e positivista. Come si conciliano una supposta ed illusoria regressione alla potenza fantastica del sogno e la contraddizione che la fuga sanseconiana, reale, da quella terra natia, dalle proprie radici, ma anche dalle scenografie urbane e naturali mai viste, comporta, se non nel tentativo, distanziandosi, di accogliere in sé, orgoglioso figlio del Sud, l'esotismo del mitico germanico insieme a quella "freschezza" umana che gli suggerivano le immagini di vita disseminate intorno ai laghi berlinesi, ma anche nel variopinto panorama umano metropolitano? La diversità complementare, cui accenna Rosso nell'opposizione di Arcadia e Cimmeria di *Pomeriggio nordico*, non era un mero riconoscersi figlio dell'Arcadia, né fu un mero percepire quella diversità che non può essere considerata né utopica, né tanto meno storica, ovvero rivolta a quell'ideale pietrificato che rese impossibile a molti italiani del tempo il confronto in una dimensione al riparo dall'ideologia fascista. La sensualità quotidiana dell'universo berlinese, del mondo tedesco *tout court*, fu una dimensione concreta dove Rosso avrebbe potuto forse ricostruirsi una nuova metafisica del reale, per quanto ipotetica. La sua

⁵⁹⁸ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ultravioletto*, op. cit., p. 3.

⁵⁹⁹ Ivi.

dilacerazione, di cui sono un'esemplificazione anche i continui viaggi tra Nord e Sud di quegli anni, confuse spesso, in una sorta di staticità tipica dell'intellettuale del ventennio fascista, semplicità con miseria, dimensione calda e umana con i più rudimentali bisogni di sopravvivenza, risolvendo la dicotomia tra le nebbie cimbriche e la solarità arcadica, rimuovendo il dramma mai composto della realtà contingente e scegliendo il trionfo della poesia sulla prosa, del mito sulla realtà che accomuna, di nuovo specularmente, la percezione del Nord e del Sud.

C'era un'amarezza profonda nell'adunata, che non riusciva nemmeno ad affogare nell'alcool: l'amarezza dell'aria, che i profani non conoscono: uno stato d'animo al tutto particolare agli artisti creatori, il quale certamente deriva dal contrasto tra la vita in atto e il desiderio angoscioso di coglierne il succo essenziale, il senso eterno. Amarezza che può diventare tetraggine più facilmente fra gli artisti del Nord come dell'estremo Sud, benché il tono sia diverso. Ma gli estremi si toccano sempre; e si toccano anche, e anzi particolarmente, nella emotività creatrice; cosicché, io, isolatamente mediterraneo, mi sentivo contagiato dalla cupezza sorda dei miei colleghi nordici, senza, tuttavia, poterli fronteggiare in quella gara alcoolica. Non so per quale senso di nausea improvvisa, invece di portarmi il bicchiere alla bocca, lo buttai per terra. Fu come un lampo che rischiarasse le tenebre; tutti scagliarono i loro bicchieri per terra.

La nostalgia del sole, della natura siciliana, assolve spesso ad una funzione di ancoraggio, un'ulteriore varco onirico allo scopo di prospettare comunque un riferimento di recupero e salvezza, nonostante tutto, rispetto all'alienazione metropolitana di Berlino, ai cromatismi del paesaggio che la circondano, non di rado altrettanto brutali e violenti, come appunto in *Temporale nel bosco*, che costituiscono un'ulteriore fuga altrettanto surreale. Attraverso la suggestione evocativa della natura mediterranea, il mito dell'arcadia goethiana si ripropone con tutta la sua valenza di palingenesi umana ed artistica, anche se questa si realizza in realtà nella sintesi dei due estremi, che, come scrive Rosso, pur nella diversità dei toni, „si toccano”.

Ed ecco che fra tanta vita vivente, fra tanta festa di colori preautunnali giunge dal Nord, Ingeborg, ammantata di pellicce, foderata di potenti impermeabili, chiusa in vestimenti invernali come in armature di ferro. – Non si sta bene, colassù, mi pare, a giudicare dalla messa in scena! – Esclamo un po' mordace, aguzzando lo sguardo con una falsa mossa da commedia che esprima il mio stento per riconoscerla. [...] – Però – dico – ora queste pellicce sono un di più. Ed eccoti che Ingeborg si sviluppa dalle sue fodere come una mandorla tenera dal guscio verde. Bionda che pare bianca, con gli occhi d'un celeste d'acqua limpida, si perde nuotando tra le onde del lago, come una medusa. Sfuggita al grigio incubo nordico, non le par vero di stendersi al sole, valchiria incantata di sud. [...] Poi Ingeborg s'acclimata, starò per dire, si naturalizza. Assisto, con meraviglia e diletto insieme, alla metamorfosi di questo singolare animaletto femminile, che, nel mio ricordo, sino a ieri, era legato con l'odore acido d'una nordica trattoria per artisti di teatro, scrittrici di commedie, poeti, e fanfaroni d'ogni genere, ed anche con i camerini di un Kam[m]erspiel, dove ai parlava di Shakespeare e del danaro incassato. Orbene, in tutto Ovidio, io non trovai nulla di più prodigioso di questa trasformazione. Dafne che si tramuta in albero, Aretusa che

sgorga dal sottosuolo siculo e gorgoglia in acqua di fontana, non son nulla al confronto.⁶⁰⁰

Il movimento ondivago tra le suggestioni archetipiche dell'area mediterranea e la diversità simmetrica del Nord, realizza un'immagine di vita come momento incompiuto, che altrimenti non potrebbe essere neppure tale in assenza di questa sintesi, in continua ridefinizione nell'attesa di un'invenzione necessaria, più che come ottativo, come fatto concreto. Nel commentare le *Elegie a Maryke*, Giuseppe Antonio Borgese, che aveva ben presente la lezione goethiana, aveva interpretato la fuga sanseondiana con lo stesso metro della fuga del grande weimariano.

Non so quale felice congiuntura della sua vita lo abbia condotto lassù; certo, s'egli fosse – e non è – infarcito di critica e di cultura, e se le sue poesie fossero, come non sono, costruite a freddo, la scelta del suo scenario fantastico non avrebbe potuto essere più accorta. Come l'uomo del Nord viene da noi a cercare la beatitudine naturale e, cieco alla verità più ardua, si culla nel flutto della musica di serenata e di tarantella, così ecco il piccolo, fremente, passionale uomo del Sud che fugge verso il settentrione ove vivono popoli più sani, più giocondi, meno raffinati e tormentati. [...] Che dire poi, quando questa terra lontana è la dolce, grassa, saporosa Olanda? La cara Olanda delle case linde e delle gaie feste campagnole, celebrata dai mirabili pittori di appetitose vettovaglie (su cui spande la sua luce, quasi un tepido sole domestico, un bicchiere di vino ambrato), di paesaggi piani irrorati da placidi canali come corpi floridi da un sangue non troppo veloce, di tranquille bellezze un po' obese, soavemente splendenti in quel fresco incarnato che resiste lungamente alla vecchiezza e che già fu caro alla fantasia di Walter Pater?⁶⁰¹

Gli anni delle *Elegie a Maryke* erano lontani, Rosso non era affatto „cieco alla verità più ardua”, non a quella della Berlino weimariana almeno, un po' di più alla realtà patria e ai prodromi e poi alle vicende naziste. Così nell'anno che segnò l'avvento delle camicie brune, a pochi giorni dall'incarico di Hindenburg a Hitler, memore della linea interpretativa borghese che nel frattempo, già nel '31, aveva ben pensato di riparare negli Stati Uniti, ecco che ritorna la grande lezione dell'astoricismo goethiano, il mito delle

⁶⁰⁰ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Settembre*, in «La Stampa», A. 65, n. 220, mercoledì 16 settembre 1931, p. 3.

⁶⁰¹ Giuseppe Antonio BORGESSE, *Elegie a Maryke*, *op. cit.*, p. 3.

„Difatti, nei viottoli presso «Sansouci» a Potsdam, non incontrai mai tremanti creature femminili come a Parigi; bensì robuste ragazze dai capelli biondi e dagli occhi azzurri: carnose e realisticamente terrestri in apparenza; ma, in fondo, sognatrici anch'esse, e, in un modo diverso dall'italiano e dal francese, nordicamente romantiche. Come rondini dal camice bianco e dal mantello turchino, alcune infermiere di un Sanatorio nei pressi di Katwgyk sul Mare del Nord, prima d'addormentarsi nei nidi che s'illuminavano più tardi sotto tetti aguzzi, uscivano zirlando fuor della grande casa e della pazienza quotidiana, per un respiro d'amore, sotto la duna lungo i viottoli fiancheggiati da tulipani in fiore. Lasciando le carte della mia tavola, le sorvegliavo con occhio curioso dalla mia finestra alta sulla duna, ed eran per me proprio rondini, sfuggite dalla prigionia per quell'ora di abbandono. I dami recavan giacinti e narcisi e baci e moine; sussurri e sospiri; e, prima che la notte calasse, esse rientravano nella grande villa tra gli alberi, che s' accendeva di lumi e di sofferenza.” Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Siepe e viottoli*, in «La Stampa», 18 febbraio 1933, p. 3.

passioni, di un'idealismo che sembrava definitivamente naufragato nelle trincee della grande guerra.

Ma il viottolo che più di tutti gli altri rimarrà impresso nel mio cuore e nel mio ricordo, è quello da me percorso e ripercorso, e starò per dire «vissuto» la primavera scorsa in Weimar. La gente lì convenuta d'ogni parte della Germania per onorare il grande Goethe, di esso non si accorse nemmeno, tanto che lo lasciò solitario e deserto. Me n'accorsi io, per caso, una notte che c'era la luna, e, per tornare a casa, m'ero smarrito. Vecchie cassette di madreperla sotto lo splendore notturno, come giocattoli di Norimberga: qua e là un ciuffo di giardino. Ma in fondo ad esso ecco la casa di Carlotta von Stein. E in cima, dall'altro lato, la grande strada in cui è la casa di città del Goethe. Questo viottolo che si chiama «Seifengasse», dunque, è il tratto d'unione di due abitazioni memorabili, e di due spiriti passati alla storia. Quali sogni e quali vibrazioni del sentimento! Tutta un'età poetica, tutto un clima spirituale è passato per questo viottolo. Volli rivederlo di giorno. Era così stretto, che il suono dei passi rimbombava, e così insolitamente battuto, che il passaggio d'una persona, richiamava alle finestre gli abitanti. Gretchen viventi, modernizzate sì, ma quanto simili ancora a quella fissata per sempre dall'arte del Goethe facevan capolino dal davanzale, e qualcuna aveva la treccia a corona sul capo, né più e né meno, che la loro illustre avola, rimasta così giovane. – Ma nessuna aveva l'aria di voler ripetere: *Mein Ruh ist hin. Mein Herz ist schwer...* Erano tutte piuttosto spensierate queste Gretchen moderne, come se nessun Mefistofele le avesse ancora tentate o che la sapessero ancora più lunga del diavolo; e, tuttavia, la loro serenità aveva qualcosa di soavemente germanico come la ragazza goethiana, se anche i tempi mutati avevan rinfrescato di colori vivi la faccia delle loro cassette di bambola.⁶⁰²

Questo scriveva Rosso ne «La Stampa» del 18 febbraio del 1933; poche settimane dopo, il 21 marzo, Alvaro dalle colonne dello stesso quotidiano, in un articolo di spalla a *I sentieri e le stelle* di Rosso, scriveva di *Un mondo fallito, del tramonto dell'intellettualismo berlinese cresciuto nella torbida atmosfera del dopoguerra*. Pochi mesi prima Lavinia Mazzucchetti, a proposito dei festeggiamenti a Hauptmann, aveva scritto di „un inguaribile ottimismo” dello scrittore della Slesia.

E la sera avanti oltre diecimila persone si erano affollate nella grande Sala dell'Esposizione, in rappresentanza di tutte le associazioni culturali e artistiche, per vedere lui e udir di lui per bocca di un giovane autore di teatro, Carl Zuckmayer. Ora non so immaginarmelo che mezzo sepolto tra i mazzi di fiori, le pergamene, le medaglie, i mucchi di telegrammi e di lettere di tutto il mondo, con la sua aria astratta ed imbarazzata, mentre va spiegando alla fida cerchia dei suoi cari, con il suo benedetto ed inguaribile ottimismo, come tutta la grandiosa apoteosi di Gerhart Hauptmann non rappresenti altro che un meraviglioso sintomo di concordia tedesca, di solidarietà internazionale, non altro che una nuova «vittoria dello spirito».⁶⁰³

⁶⁰² Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Siepe e viottoli*, in «La Stampa», 18 febbraio 1933, p. 3.

⁶⁰³ Cfr. Lavinia MAZZUCCHETTI, *Si festeggia Hauptmann*, in «Comoedia», 15 dicembre-15 gennaio 1933, A. XIV, n. 12, p. 14. Qualche mese dopo, nel celebrare il teatro in Germania, il tono non sarà molto dissimile. Cfr. Lavinia MAZZUCCHETTI, *Il teatro in Germania. Umori nuovi*, in «Comoedia», 15 gennaio 1934, A. XVI, n. 1, pp. 25-29.

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che noi chiamiamo progresso è questa tempesta.⁶⁰⁴

PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO: ERESIA E SACRALITÀ DI UN'IMPOSSIBILE META

Il movimento di Rosso è ossimorico, sempre polarizzato tra due estremi: che siano questi il Nord e il Sud del Rosso di San Secondo giovane di *Elegie a Maryke* del 1914 o dei racconti di *Ponentino*, si rivelano essere in realtà, come egli stesso tenne più volte a precisare, lo spazio di una dialettica che dai confini delle remote periferie mediterranee si dilata oltre i confini della Mitteleuropa novecentesca, un itinerare sempre irrequieto e destinato ad assumere il carattere di un nomadismo che fa il verso al pendolo tra due estremi, almeno fino alla fine del periodo berlinese. Si tratta di un'individuazione topografica reale che si arricchisce di *topoi* culturali ed esistenziali, anch'essi in perenne oscillazione.

Il conflitto iniziale sposta progressivamente i paradigmi dei due estremi, invertendone da ultimo la polarità. Il Nord accoglie il "poeta vate" in cerca di orizzonti che avrebbero dovuto metterlo al riparo dalle fobie morbose del Sud, illudendolo di aver finalmente

⁶⁰⁴ „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“ Walter BENJAMIN, 1940. *Über den Begriff der Geschichte*, IX, in *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. II, p. 961.

trovato un ricovero allo smarrimento di quel centro da cui era partito il movimento che aveva dato l'avvio al quel percorso iniziatico, rivelandosi ben presto miraggio vuoto fino a scoprirlo nudo, egli stesso epicentro di quella crisi. Il progressivo capovolgimento dell'antinomia Nord-Sud si realizza quasi parallelamente all'affermazione del fascismo in Italia. La lezione del Rosso dei racconti, dei drammi, delle opere teatrali si confronta con l'ampio spettro delle problematiche delle avanguardie italiane, gli scritti che pubblica sul «Popolo d'Italia» di Arnaldo Mussolini si infittiscono di riflessioni che nel farsi politica, con la sicumera degli esiti cui giungono, finiscono per identificare, con assoluta certezza, il Nord con la degenerazione e il Sud con il vitalismo salvifico della tradizione classica. Il terremoto che aveva messo sottosopra l'infetta sanità ottocentesca si ritira nelle terre dei barbari di tacitiana memoria. Se l'alternarsi degli estremi, almeno fino alla fine della Repubblica di Weimar, l'aveva condotto a riconoscerne una sostanziale sovrapposizione, con l'intensificarsi del "vento nuovo" delle camicie brune, l'alternarsi del Sé e dell'Altro ribalta i termini del *transfer* culturale. Il „Nord-sanatorio”, impegna Rosso in un conflitto nel quale il confronto ideologico si sovrappone alla ricezione di un modernismo popolato di artisti del Nord e del Sud che hanno bisogno di essere destati da „una folata selvaggia di vita”⁶⁰⁵, scossi da „una folata di carne accaldata”⁶⁰⁶ che non si muove nelle terre abbacinate e sensuali del Sud, ma nei boschi di Grunewald, popolati di personaggi “disadatti” che vagano sonnambolici nei suoi elzeviri berlinesi, nelle opere del periodo, *La signora Falkenstein*, *Lo spirito della morte*, *Il segno verde*, al pari di quei campioni anonimi del popolo minuto che incrociava, senza mai incontrarli, nell'infinità di mondi paralleli della Berlino metropolitana, i campioni imbellettati quanto spietati dell'altra città, quella che aveva „imparato a godere alla francese a collezionare banconote all'americana”⁶⁰⁷, a ribadire il concetto che sottostava alle parole del Borgese, „nelle città italiane la piazza centrale si chiama *piazza del Duomo*, nelle città tedesche si chiama *piazza del mercato*”.⁶⁰⁸

La “grande industria dello spirito”, il tentativo di amministrare l'anima, intorpidì irrimediabilmente le acque di quel Nord asettico, apparentemente vagheggiato, delocalizzando nell'Altro il centro del dramma, di quella crisi che nel Rosso “olandese” era avvertita come propria e che ora investe invece solamente l'Altro. Il Rosso berlinese recupera quella „perdita del centro”⁶⁰⁹ che aveva impegnato le avanguardie italiane novecentiste in una soluzione che assorbiva in parte il riposizionamento operato dal primo Futurismo, in parte capitalizzando l'erosione operata dalla Prima Guerra Mondiale, riproponendo un vitalismo che sapeva di palingenesi, dimentico nelle rappresentazioni di vita orgiastica di alcuni elzeviri, in sintonia con l'evolversi della crisi della democrazia weimariana, della follia che aveva generato il conflitto, spostando di nuovo i termini della

⁶⁰⁵ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Temporale nel bosco*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰⁶ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Nella foresta*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰⁷ Giuseppe Antonio BORGESE, *La nuova Germania*, 1909, *op. cit.*, p. 441.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 445.

⁶⁰⁹ Cfr. Antonio DI GRADO, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1988, p. 32.

crisi ottocentesca nel campo dello scontro del binomio antitetico di *Zivilisation* e *Kultur*. Gli “spaesati” che popolano le opere di Rosso fino alla fine del conflitto sembrano illudersi di avere trovato un polo stabile alla tragica opposizione degli estremi, che nella *Signora Falkenstein*, ad esempio, esemplificano altre antinomie, altrettanto minacciose per l’unitarietà della valenza del Sud, ora unica dimensione salvifica al pari della sua terra e delle forze ctonie che lo governano.⁶¹⁰ La signora Falkenstein, vecchia ebrea che Rosso bolla anche come „comunista”, in un giudizio esemplificativamente forfezzario, rappresenta un’equazione diretta tra la Repubblica Weimar e la virulenza bolscevica – che a suo dire, era stata destabilizzante avvelenando la stessa Repubblica – e il vitalismo del nuovo mondo, di quella dimensione virginea, primitiva e pura di Mariechen, della quale la signora Falkenstein tenta invano di contaminarsi. La sua morte, al di là dell’antisemitismo di cui è più o meno intrisa l’opera, le nega in modo definitivo ed inappellabile l’accesso al mondo di Mariechen, sancendo un’inconciliabilità tra il meccanicismo che avvelena le masse e la sub-umanità che esso ingenera. Rosso non concede al mondo dell’anziana ebrea, consumistico, americano ed ebreo, alcuna attenuante. La nemesi che si consuma

⁶¹⁰ „Ricordo che feci un posto a sé per l'Italia, e non soltanto per quel naturale amore che ciascuno nutre per il suo paese: ma perché in realtà come la posizione spirituale dell'Italia è, grazie all'Uomo di genio che la governa, diversa delle altre nazioni d'Europa e del mondo, così anche l'influenza che la nuova vita italiana eserciterà sul teatro sarà per essere diversa da quella che la vita delle altre nazioni esercita sui diversi teatri nazionali. [...] È chiaro, infatti, che non nasce poesia e dramma là dove i grandi sentimenti dell'anima languono oppressi dallo scetticismo o, peggio, da un materialismo avido sino al cannibalismo. [...] Oggi, un altro giornale straniero mi chiede di sviluppare le idee esposte nel «Lokal Anzeiger» Ma sono certo che esso non mi capirà che in parte, perché fuori d'Italia non tutti si rendono esatto conto di quanto è accaduto nello spirito del nostro paese. [...] «Il teatro italiano non esiste», dicono alcuni. E ciò può essere anche vero se per teatro s'intende una vera organizzazione teatrale; ma io credo che sia da preferire una nazione come l'Italia in cui il teatro è tradizione spontanea d'attori e aspirazione poetica di poeti, a quei paesi in cui l'organizzazione non serve più allo spirito della nazione, ma, in mano ad abili sfruttatori, interessatamente bolscevizzanti, diffonde tra il popolo la cancrena di quel certo flaccido internazionalismo, sovvenzionato da certe caste senza paese per tenere il fermento tra i popoli e succhiare il sangue a piacimento. (Vedi «La signora Falkenstein») [...] Sino all'esasperazione ribadii questo concetto su quel Messaggero verde che condussi alla baionetta, avendo l'assidua collaborazione di Luigi Pirandello, di Giovanni Gentile, di Ettore Romagnoli, di Silvio D'Amico, di Arnaldo Frateili, di Federigo Tozzi, del principiante Vergani, e quella di scrittrici come Margherita Sarfatti e Ada Negri. E quando alla vigilia della rivoluzione fascista, il «Popolo d'Italia» pubblicò alcuni miei scritti sul Nord ed il Sud, sugli uomini del sole e gli uomini del carbon fossile, con quei miei scritti io volli dire che lo sviluppo della nostra civiltà e della nostra arte (e perciò anche del nostro teatro) non poteva non essere che mediterranea.” Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro mediterraneo*, «Comœdia. Rassegna mensile del Teatro», 15 febbraio-15 marzo 1931, A. XIII, n. 2, pp. 5-6. Un anno dopo, nell'intervista che rilasciò a Carlo Linati a Regoledo sul lago di Como, i toni sono completamente diversi, Berlino è il luogo della libertà e dell'ispirazione. „Questo mi spiegava anche come egli artista del sud, si trovi assai bene a Berlino. – Ah che vita deliziosa e intensa si vive lassù! – continuò Rosso, – Che amore alla cultura ha quella gente, che squisito, delicato piacere della vita casalinga. E sai ch'io ci torno – Presto? – Tra qualche settimana. – E dunque lasci il tuo soggiorno alpestre. – Ma ti assicuro con gran rimpianto, poiché per me i luoghi più deliziosi del mondo sono... Berlino e Regoledo. Ma chi direbbe, Rosso, che tu scrittore così caldamente italiano ami viaggiare il nord. Non so. Ogni tanto io ho un bisogno irresistibile di fuggire lassù, di perdermi nel Nord selvaggio e civilizzato, di affondarmi in quegli orizzonti nebbiosi, in quelle psicologie complicate. Ciò che mi attira a quei paesi propriamente non so, ma la mia anima a quei contatti si dilata, respira a pieni polmoni, scopre nuovi sbocchi e nuove possibilità di creazione. Berlino mi eccita, mi riempie di fantasmi vertiginosi... Non c'era da discutere. L'Italia è bella, ma l'artista è un essere indipendente, libero come l'aria, che deve amare e cercare i contatti che più lo appassionano, più propri ad eccitargli una forte ispirazione.” Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso*, op. cit., p. 16.

nel terzo atto, nella fine senza prosieguo possibile della vecchia signora, smentisce ogni possibile mediazione. Altrettanto avviene in *Tra i vestiti che ballano*: i due poli della Russia zarista e dell'occidente "pagano", mondo di ieri ormai esangue e moderne babeli, non concedono spazio all'agonia di un mondo che non crollava solo a teatro ma anche nelle piazze. Ne *La signora Falkenstein*, Rosso sovverte definitivamente il senso del palindromo Nord-Sud, sentenziando l'impossibile alleanza tra l'artificiosità del modello weimariano e le istanze del nuovo spirito che inondavano la Germania; egli inverte, senz'appello, quella polarità che l'aveva condotto a Nord. L'antinomia della nuova eresia occidentale e la sacralità degli esuli russi di *Tra i vestiti che ballano*, del senso di "assenza" percepito tra le folle che attraversano Berlino e ne condizionano l'incedere formicolante della sua modernissima rete di trasporti urbani, stride al cospetto della gravidanza dei valori della principessa-sarta, rimandando ad un'alienazione della vecchia Europa che, nella tragica sfiducia della propria identità, aveva definitivamente alienato quei valori sui quali si era fondata. Metafisica sociale, antropologia culturale e misticismo politico si addensano intorno ad un groviglio che recupera in un ambito meta-letterario, quindi spurio, apporti di varia provenienza, malapartiani e strapaesani, dei vagiti più virulenti del Futurismo declinato secondo chimere reazionarie e fasciste. Il cedimento di Rosso, a partire dagli ultimi anni del Ventennio non è assimilabile né alla febbre che pervase molte opere dell'ultima Weimar né al vaticinio degli ultimi anni del fascismo. I personaggi di Rosso persero in quegli anni la distanza da sé stessi, l'amara ironia di una crisi che andava necessariamente vissuta nella consapevolezza di una disillusione certa, esemplificando lo smarrimento per l'impossibilità di scorgere certezze rassicuranti e il senso di agorafobia del reduce e dell'esule incapace di ritornare a patrie ideali. Avventurandosi sul terreno della cronaca non raccolse il dinamismo e l'utopia disarmata della "distanza" di Brecht, della sua *Opera da tre soldi, o di Ascesa e caduta della città di Mahgonny*⁶¹¹, e neppure il recupero della tradizione siciliana in chiave espressionista di *Questa sera si recita a soggetto*, che Pirandello finì di scrivere negli ultimi giorni di marzo del 1929 nella sua stanza dell'„Hotel Herkuleshaus“ nella Wilhelmstraße 13. La radicalizzazione delle antinomie sansecondiane, nel confrontarsi con le contraddizioni della metropoli sulla Sprea, si concretizza in un rifiuto definitivo della Repubblica sancendone l'irrecuperabilità ne *Lo spirito della morte*. Gli scritti berlinesi, pur con le dovute distinzioni tra l'attività di pubblicitista e quella di autore-drammaturgo – ammesso che sia possibile – pongono „la strabica ambivalenza di Rosso“, tra una avanguardia "regressiva" e un reazionismo rivoluzionario, in una sorta di limbo che, più che richiamare l'*Angelus Novus* di Klee con lo sguardo rivolto al passato, il cui titolo si deve com'è noto a Walter Benjamin⁶¹², apre le ali ad un vento che avrebbe annichilito ogni costruzione di futuro. D'altronde l'ironia del

⁶¹¹ Vale la pena ricordare che la prima della *Dreigroschen Oper* ebbe luogo a Berlino il 31 agosto 1928 allo Schiffbauerdamm di Ernst Joseph Aufricht; la prima di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* a Lipsia, il 9 marzo 1930 per la regia di Walther Brüggmann.

⁶¹² Walter BENJAMIN, 1940. *Über den Begriff der Geschichte, IX*, in *Gesammelte Werke, op. cit.*, vol. II, p. 961.

sorriso bonario dell'*Angelus Novus* di Klee domina le piccole ali appena accennate; non v'è sentenza nel suo sguardo, semmai quella disillusione della tragica consapevolezza della necessaria quanto infruttuosa ricerca del Sé. Nella continua fuga di accostamenti, la chimera di un'unità tra la natura e la vita umana, sembrava dirci il Rosso di *Marionette che passione!*, era destinata ad essere un lampo che si disperdeva nell'attimo stesso del suo bagliore. Il movimento di Rosso tra l'infinità di antinomie sembra smarrire il senso del suo itinerare e finisce per focalizzarsi in un punto di mezzo che, col vantaggio della storia, si può definitivamente considerare improbabile.

Senza volerlo, senza saperlo, nella ressa dell'animo esagitato, ciascun d'essi, per difendersi dalle accuse dell'altro, esprime come sua viva Passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio spirito: l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile.⁶¹³

⁶¹³ Luigi PIRANDELLO, *Prefazione*, in *Maschere nude*, a cura di Manlio LO VECCHIO-MUSTI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986, vol. I, p. 38.

Non orientarsi in una città non è poi gran che, ma perdersi, come in un bosco, ha bisogno di pratica.⁶¹⁴

Far sorgere la metafora dalle cose significa svelarne il nucleo antropologico, e questo coincide a sua volta con la presentazione del loro significato politico.⁶¹⁵

PIRANDELLO, ROSSO DI SAN SECONDO E I “CONOSCENTI SCONOSCIUTI”

Dall’iniziale dogmatismo metafisico e razionalismo deduttivo si era proceduto verso una sempre più larga accettazione di un principio essenziale dell'imperialismo secondo cui nessuna conoscenza precedeva l'esperienza. Ciò non poteva che sembrare limitante a quelle generazioni coeve ai progressi non supposti della fisica che, dalla pubblicazione in piena guerra di Albert Einstein della sua teoria della relatività generale nel 1916, passando in pochi anni dai teoremi di Emmy Noether, nel 1918, approda, proprio negli anni di Pirandello a Berlino, nel 1928, alle conclusioni di Karl Schwarzschild e di Paul Adrien Maurice Dirac.

La scienza diventa ricerca creativa di “provvisorie verità” attraverso “sensate esperienze” e “necessarie dimostrazioni.”⁶¹⁶

Ma si era fatta sempre più strada la convinzione che l'esperienza potesse solo indicare qualcosa che accadeva e che forse, sino ad allora fosse accaduto in un certo modo, ma non dava lumi sul perché accadesse e neppure la certezza che non sempre accadesse nello stesso modo. In buona sostanza entrò in crisi il legame posto tra le rappresentazioni che non sembravano avere alcun fondamento oggettivo assumendo i meri contorni di pura abitudine soggettiva e di un'associazione di idee spesso arbitraria: l'esperienza sembrò definitivamente incapace di produrre conoscenze “universali e necessarie”.

All'origine della gran parte dei racconti mitologici c'è quasi sempre qualcosa di indistinto, che sgomenta: il caos, la tenebra, una liquida e informe distesa, una grande nebbia, una terra desolata.⁶¹⁷

⁶¹⁴ „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.” Walter BENJAMIN, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Tiergarten*, in *Gesammelte Werke I*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2011, p. 7.

⁶¹⁵ „Die Metaphern aus den Dingen entbinden heißt, ihren anthropologischen Kern entdecken und das ist wiederum identisch mit der Darstellung ihrer politischen Bedeutung.” Walter BENJAMIN, *Verstreute Notizen Juni bis Oktober 1928, 12. Oktober*, ivi, p. 1078.

⁶¹⁶ Guido TONELLI, *Genesi. Il grande racconto delle origini*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 19.

⁶¹⁷ Ivi, p. 16.

Il *Cavuso* pirandelliano, come simmetria perfetta, a sua volta ossimoro, insieme dell'ordine classico e della follia che secondo Sciascia è quasi sinonimo di „amore parossistico di sé”, cosicché càos/xàos, pur mantenendo un collegamento metaforico con il suo significato ordinario, nel complesso sistema di Pirandello, assunse anche il significato di metafora dell'indecifrabile evolversi del tempo, stentando a riconoscere qualsiasi forma di correlazione tra gli eventi successivi. Non molto distante dal *thamazein* socratico, „meraviglia mista ad angoscia, stupore misto a curiosità, [...] che affascina e sovrasta”⁶¹⁸: l'uomo enigma a sé stesso. Nel biennio dell' “esilio volontario”, l'agrigentino continua a muoversi sull'asse Parigi-Berlino-Mosca, seguendo le coordinate di un viaggio destinato a rivelarsi illusorio, su di una tela di ragno che rappresenta al contempo i riferimenti che delimitano lo spazio e le direzioni su cui, e lungo le quali, prende forma ancora più definita la simpatia romantica per il fuggibile e il labirintico. Per l'intellettuale diventato “enigma a sé stesso”, la nuova modalità della conoscenza, figlia di un comune disorientamento che abbracciava più generazioni, ma soprattutto quelle a cavallo tra i due secoli, l'immergersi nella logica irrazionale di una non più lineare sequenza degli eventi, risulta come un perdersi man mano che ci si immerge nei suoi molteplici quanto fuorvianti significati. Si dà forma ad un rompicapo di singolare profondità – dal quale riemerge un inquietante chiedersi che cosa significhi propriamente questo esserci e in che cosa consista il suo vero significato – che confonde le aspirazioni di un ceto medio, quantunque in divenire, ma già sospeso tra le lusinghe di un capitalismo aggressivo e le chimere di una nobiltà sempre più astorica. La superficie, talvolta in apparenza frivola degli eventi, in altri casi grottescamente drammatica, altro non è, anche per Pirandello e i suoi compagni di viaggio a Berlino, che la scena del disagio della vita “offesa” dalla modernità, come fa dire Martin Mittelmeier ad Adorno a Napoli nel 1924.⁶¹⁹

Alla vita “offesa” dalla modernità, Pirandello si accosta chiedendo qualcosa di più alla sua realtà e a quella dei suoi personaggi, qualcosa di diverso, che non poggi più su una concreta esperienza personale, paragonabile ad una trasformazione religiosa, ad una vocazione. Egli mira, in qualche modo, a disconoscere alla vita quotidiana la conciliazione col mondo di cui ha fatto esperienza, ingenerando un senso di angustia che può sopravvivere solo in virtù di un'amara autoironia commista ad una buona dose di senso tragicomico.⁶²⁰ Non esiste per Pirandello un *modus vivendi* che gli permetta di conciliare

⁶¹⁸ Ivi, pp. 208-209.

⁶¹⁹ Citato da Martin MITTELMEIER, *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, Milano, Feltrinelli, 2019.

⁶²⁰ All'indomani del conferimento a Pirandello del premio Nobel, Adolfo Franci “celebrava” così il successo del Capocomico tirando in ballo Silvio D'Amico. „E il D'Amico stesso magistralmente concludeva: «in questo dissolversi, dunque, del principio di identità, in questo variare della personalità umana (e del mondo ch'essa pensa) in una mutevole fantasmagoria d'ombre vane, si scopriva il nucleo ideale dell'arte di Pirandello: conseguenza aberrante di un credo filosofico maturato dalla Riforma in poi. Pirandello è lo straziato poeta del soggettivismo e della relatività; ossia di questo nostro sciagurato tempo, che ha perduto la fede in una realtà, in una verità oggettiva... Di qui s'intende come le sue creature gli assumano, tra le mani, quell'aspetto di fantocci che recitano una parte, anzi tante parti in una volta. Di qui deriva quel che in esse avvertiamo

il tragico susseguirsi di biografia e storia con l'aspirazione irrinunciabile alla quotidianità. Si potrebbe azzardare che questa consapevolezza abbia contribuito a scommettere su quel disagio della vita "offesa" dalla modernità, proprio laddove questa più che altrove imperversava: a Berlino.⁶²¹ Forse un atto di ribellione nei confronti della sua età anagrafica, un gesto di presunzione ed arroganza, la cui mancanza tuttavia lo aveva fatto desistere qualche anno prima, quella notte sul lago di Como, nei primi giorni di ottobre del 1926, nelle stanze del Plinius Grand Hôtel du Lac?⁶²² Eppure a Berlino Pirandello sembrò osare, schierandosi, anche dal didentro, al centro dell'apparato, contro la retorica nazionalpopolare e sciovinista. Nella solitudine che lo circondava all'interno della cerchia che ruotava, per così dire, intorno all'agrigentino, è difficile scorgere una frammentazione ideologica e politica che avrebbe forse potuto rendere plausibile un percorso divergente rispetto all'ideologia populista proposta dal fascismo. Pirandello aveva di fatto prodotto, al contrario di Rosso di San Secondo, una disillusione resistenziale prendendo atto della profonda trasformazione valoriale, ben più visibile a Berlino che altrove e che aveva già incrinato gli elementi compositivi dell'esistenza, ma non volendo adottare equivocamente le proprie limitazioni e i propri pregiudizi come misura della realtà, ritenne che la sua prospettiva conoscitiva fosse il personale specifico approccio alla realtà possibile, come l'unico vero e fecondo. Pirandello, tessendo quel primordiale legame fra poesia e cosmologia, non mirò per nulla, forse in modo più marcato nella sua produzione del biennio, a un effetto tranquillizzante e pacificante, ma – al contrario – aprì i suoi personaggi ad un abisso senza fondo. Egli sapeva bene che laddove prima si pensava di trovare un solido fondamento altro non vi era che il disincanto, al pari di Rosso di San Secondo, a sua volta impegnato in un conflitto nel quale il confronto ideologico si sovrappose alla ricezione del modernismo. In entrambi il racconto, con la sua spiegazione, sia essa mitica o religiosa, o filosofica più che scientifica – mentre dà conto della meraviglia – non conforta né rassicura, rimane incapace di mettere ordine nella sequenza incontrollabile degli eventi aprendo increspature attraverso cui si insinua solo angoscia. Nella crisi latente di entrambi, arte, bellezza, filosofia, religione, scienza, quella "cultura" che sembrava al riparo nel loro essere "latini", non sembrarono più in grado di innalzare quella tenda magica di cui avevano disperatamente bisogno. Non c'era possibilità di assegnare a tutto ciò che esisteva un luogo preciso e soprattutto un valore preciso, non vi era possibilità di realizzare l'incanto del mito, che fossero le

d'ingrato, di scheletrico e d'aspro; e quella sua desolazione d'umorista atroce, alla quale con tanto stento abbiamo dovuto assuefarci»." Adolfo FRANCI, *Il premio Nobel a Luigi Pirandello*, in «Comœdia», A. XVI, n. 12, dicembre 1934, p. 3.

⁶²¹ „[...] il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno", così ebbe a scrivere Pirandello a Marta commentando il suo lavoro ai *Giganti della Montagna*. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Lettera del 30 maggio 1930, p. 493.

⁶²² Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, p. XXIV; Elio GIOANOLA, *Pirandello's Story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 133-135; Pietro FRASSICA, *A Marta Abba per non morire, Sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991, pp. 40-41; Roberto ALONGE, *Luigi Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 149-150.

volute di *Questa sera si recita a soggetto*, o le brume dei *Giganti della Montagna*, tant'è che la rete di rapporti analogici, ovvero il rapporto di somiglianza tra due enti, tale che dall'uguaglianza di alcuni loro aspetti particolari si possa risalire ad una loro generale affinità o corrispondenza, anche nel complesso degli elementi che li caratterizzano, ossia di somiglianza, la peculiarità decisiva del pensiero mitico, altro non scoprì che una rete di somiglianze fuorvianti. Nell'opera *La nuova colonia*, ad esempio, il fallimento di La Spera e Currao fu il risultato di un archetipo che non poteva essere accolto dalla scena berlinese, prospettando una salvezza poco verosimile per i drammi frenetici della realtà politico-sociale della città del biennio pirandelliano.⁶²³

Nel dramma *La nuova colonia*, prima assoluta al Teatro Argentina di Roma, nel marzo del '28, pochi mesi prima della partenza per la Germania, con Marta Abba protagonista insieme a Lamberto Picasso, Pirandello ammantava l'opera di un panismo panteistico facendolo pervenire alla mitizzazione della maternità commista all'immaginario di una natura antropizzata, poco credibile persino nella proiezione letteraria del mito pirandelliano: di fatto una fuga dalla storia dettata dalle insanabili aporie del contingente.⁶²⁴

Pur nell'affinità evidente della necessità di superare la percezione oggettiva della realtà fattuale, gli esiti a cui perviene il gruppo, che idealmente si raccolse intorno a Pirandello

⁶²³ „[...] Volendo, come dicono, far rinascere la nostra cinematografia, mi pareva che non si potesse dare occasione migliore di questa. Esposi nel *Popolo d'Italia*, i miei propositi filmistici [...] Nessuno ha mostrato, non dico di appassionarsi ad essi, ma per lo meno di incuriosirsene. Salvo. Mussolini, il quale vede tutto, sa tutto e che, nell'udienza accordatami, ha voluto ch'io gli illustrassi le mie idee, le mie trovate tecniche per la traduzione cinegrafica delle mie visioni d'arte. Ho ragione di credere che la realizzazione, in Italia, con capitali e attori italiani, di un mio primo film, *veramente mio*, che avrà la sua importanza commerciale e artistica, avrebbe aperto la strada ad altri, di altri. Viceversa, non appena conosciute le mie intenzioni, industriali tedeschi e americani si sono affrettati a farmi offerte lusinghiere. E ho già firmato quattro contratti; uno con Lothar Starck, per la riduzione della Nuova Colonia, un altro con la «Feldner and Samlo» [i. e. Feldner und Samle] per *I sei personaggi in cerca d'autore*, altri due con una Casa i cui capitali sono per metà tedeschi, per metà americani: per la creazione di due films originali. *Il pipistrello* e *Nel segno*, gli argomenti dei quali son derivati da miei racconti apparsi nel primo volume delle *Novelle per un anno*. [...] Ma nella realizzazione cinegrafica, agli elementi comici o drammatici delle favole, si incasteranno elementi nuovi, fantastici, che saranno di effetto irresistibile, comici quanto mai e anche satirici. In questi scenari la realtà è vista, per intenderci con un'antipatica parola, pirandellianamente: realtà, come in tutte le mie opere, immobile, definitiva, fissata nel suo aspetto essenziale, significativo; quella, insomma, che io chiamo la realtà creata. L'arte, infatti, crea una realtà, non copia mai una realtà. [...] La realtà reale è in formazione continua, perché la vita muta continuamente, mentre l'arte crea una realtà definitiva. Se la realtà vivente, della vita di ogni giorno, attraverso gli ostacoli, le lotte, le vittorie e le sconfitte, assume via via mille aspetti incoerenti e contraddittori, nell'arte essa deve consistere, deve avere una forma compiuta, stabile. Non farò quindi, nemmeno sullo schermo, opera di fotografo, nonostante la macchina da presa, ma d'interprete. [...] – Sì, mio caro amico, fedele anche voi, in Germania presenzierò a qualche rappresentazione di opere mie. Anzitutto metteranno in scena *La nuova colonia*, nella traduzione di Hans Feist, il mio traduttore abituale; quindi il *Lazzaro* che è già pronto (porto il copione con me – *omnia mea*); più tardi, l'opera a cui sto lavorando con passione: *I giganti della montagna* e della quale è stato fatto nei giornali qualche accenno impreciso.” Enrico ROCCA, *Pirandello poeta del cine*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XI, n. 1, 15 gennaio 1929, pp. 9-10.

⁶²⁴ „All'opposto ne *La Nuova Colonia* si assiste addirittura al cataclisma terrestre, spaventoso e reale. Ma si può anche vedere come più mondi si compenetrino e si alternino, si appoggino l'uno all'altro; fusione dell'architettura della pazzia, della finzione e della realtà.” Virgilio MARCHI, *Elogio dell'architettura scenica*, in «La Fiera Letteraria», Anno V, n. 30, 22 luglio 1928, p. 4.

a Berlino, rispetto a quelli dei loro colleghi tedeschi, furono molto diversi, per finalità e soluzioni proposte e che si riflessero nelle rispettive opere. Cosicché, se anche la realtà ossimorica di Berlino, „fiore notturno di strana bellezza”⁶²⁵, elevata ad una sorta di entità con una volontà propria da Antonello Gerbi⁶²⁶, osservata da Asja Lacis, ci racconta di discrasie latenti, delle „evidenti, quanto nascoste, contraddizioni della città, Kurfürstendamm, Grunewald – Berliner Norden”⁶²⁷, cui la introdusse Walter Benjamin, riferendosi alla variegata moltitudine che popolava la realtà metropolitana di allora, l’ambito socio-culturale, cui essa afferisce, avrà come riferimenti le sperimentazioni di Piscator, Brecht, nonché le messinscena di Leopold Jessner e Max Reinhardt⁶²⁸. Di fatto, il Walter Benjamin del *Das dämonische Berlin*, intendeva altro, e non solo i richiami al vortice perturbante di E.T.A. Hoffmann e Heine; „in effetti con lo spettrale, il fantasmagorico e il perturbante di questi scritti si accompagna, mano nella mano, qualcosa di satanico”⁶²⁹. Di E.T.A. Hoffmann, riconscitore più che osservatore, del poeta che sapeva cogliere il *soul* inquietante della città infernale, di colui che realmente vedeva intorno a sé figure doppie, personaggi dell’*horror* di tutti i tipi, Benjamin non volle solo riconoscere, se mai ve ne fosse stato bisogno, con richiami goethiani, le capacità di introspezione della città, ma anche la consapevolezza di catturare oltre il fenomeno sensibile e apparente, la realtà trascendente, ovvero ciò che oltrepassava l’esperienza, in un susseguirsi di iperbole tra realtà, astrazione ed immaginario, ben oltre il fantastico-conturbante letterario, per di più in un contesto labirintico spaesante qual era la Berlino delle *sommerlosen Mietskasernen*⁶³⁰ degli affreschi di Otto Dix, Georg Grosz e Otto Nagel, passando per Heinrich Zille, Hans Baluschek e Käthe Kollwitz, tutti afferenti al cosiddetto *Realismo berlinese*⁶³¹: affresco letterario, ma anche e soprattutto lettura politica.

⁶²⁵ Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 3 gennaio 1930, p. 58.

⁶²⁶ „– capita pure abbastanza spesso che la città mi prenda la mano, e, con grazia efficace dell’imprevisto, demolisca di sorpresa i miei razionali progetti, e mi attiri, o mi lanci, nell’avventura. Una sorta di etrogenesi dei fini che la città genera suo malgrado e di quei ‘razionalisti distratti’ berlinesi.” Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 11 febbraio 1930, p. 76.

⁶²⁷ Asja LACIS, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, München, Rogner & Bernhard, 1971, p. 48.

⁶²⁸ „Un polo del «teatro politico» tedesco è Leopoldo Jessner. Da una parte «I tessitori» di Hauptmann creati da Jessner, dall’altra «I masnadieri» di Schiller ricreati da Piscator. Jessner e Piscator rappresentano rispettivamente la destra e la sinistra del teatro politico in Germania. Si capisce che il più interessante è il secondo.” Anton Giulio BRAGAGLIA, *Il Teatro di Piscator*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XIII, n. 1, 1931, p. 33.

⁶²⁹ Cfr. Stefania ACCIAIOLI, *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell’io alla polifonia dell’esistenza*, Napoli, A. De Frede, 2012.

⁶³⁰ „Die Stadt erschien zugleich erbarmungswürdig und verführerisch: grau, schäbig, verkommen, aber doch vibrierend von nervöser Vitalität, gleißend, glitzernd, phosphoreszierend, hektisch animiert, voll Spannung und Versprechen. Ich war im siebenten Himmel. In Berlin zu sein bedeutete an sich schon erregendes Abenteuer!” Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, *op. cit.*, p. 144.

⁶³¹ „Berlin, zugleich sensitiv und abgebrüht, blasiert und doch stets erpicht auf neue Sensationen, hat das geistig-moralische Klima Deutschlands niemals zu bestimmen und beherrschen vermocht, wie etwa Paris dies in Frankreich tut. Im Gegensatz zur französischen Kapitale ist die deutsche nicht schöpferisch begabt, sondern nur organisatorisch. Es ist ihr Genie und ihre historische Funktion, die Stimmungen und Tendenzen, die in der deutschen Luft liegen, aufzufangen und zu absorbieren, sie dramatisch auf die Spitze zu treiben. Berlin ist das Hirn, in dem die Emotionen und Intuitionen, die Sehnsüchte und Ressentiments des deutschen

Accadde dunque che un altro tipo di muro, molto meno materiale e sicuramente più impalpabile, ma anche più antico ed ingombrante, una sorta di radiazione di fondo, attraversasse Pirandello e la “sua” Berlino. Nella sua unicità di essere ciò che era, l’intero universo pirandelliano, anche nei mesi berlinesi, fu incapace di scambiare energia con qualunque altro sistema, comportandosi come un gigantesco enorme corpo nero capace di inghiottire e poi lanciare fuori dalla sua dimensione annichilente le creazioni più strabilianti⁶³², lasciando tuttavia intatta la sua capacità di immaginare, di avere una visione del mondo e una qualche forma di coscienza di sé, pur tra un’infinità di anisotropie che nella magia del proibito delle notti berlinesi trovavano esemplificazioni sperimentabili come in poche altre metropoli di quel tempo.⁶³³

Se si fossero intrecciate le vicende biografiche di Pirandello e Benjamin,⁶³⁴ forse, il dramma del Capocomico di Girgenti avrebbe, quantomeno, trovato un riverbero consolatorio al conflitto eros-ispirazione-fedeltà coniugale⁶³⁵, una sintesi per lui improbabile; avrebbe forse rafforzato nel Maestro la convinzione prospettica che un soggetto, libero e autonomo, potesse e dovesse sottrarsi all’azione delle forze e degli schemi mentali che governavano il suo tempo e che dunque era possibile, risolvendo i

Volkes mit wissenschaftlicher Exaktheit und journalistischem Schmiß formuliert werden. Die Metropole kreiert nicht: sie repräsentiert. Wenn das Berlin der Kaiserzeit die aggressive Dynamik des jungen deutschen Nationalismus säbelrasselnd zur Schau gestellt hatte, so spiegelte das Berlin der ersten Nachkriegsjahre mit demselben Eklat die apokalyptische Gemütsverfassung der besiegten Nation.” Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, op. cit., p. 144.

⁶³² Cfr. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*, a cura di Tobias HOFFMANN, Köln, Wienand Verlag, 2018.

⁶³³ „Ich bin Babel, die Sünderin, das Ungeheuer unter den Städten. Sodom und Gomorra waren nicht halb so verderbt, nicht halb so elend wie ich! Nur hereinspaziert, meine Herrschaften, bei mir geht es hoch her, oder vielmehr, es geht alles drunter und drüber. Das Berliner Nachtleben, Junge-Junge, so was hat die Welt noch nicht gesehen! Früher mal hatten wir eine Armee, jetzt haben wir prima Perversitäten! Laster noch und noch! Kolossale Auswahl! Es tut sich was! Das muß man gesehen haben!”, Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, op. cit., p. 144. Celebrato dalla cinematografia, al mito della Berlino degli anni Venti sono stati dedicati fiumi di inchiostro, alimentando la leggenda della città dove imperversava l’oscuro piacere del male e ad un tempo rottura di schemi sociali sclerotizzati riaguardo ai quali la discussione anima ancora i *talk show* televisivi di prima serata. Si veda, ad esempio, il volume di Nathalie BOEGEL, *Berlin, Hauptstadt des Verbrechens: Das wildeste Nachtleben der Welt. Die Dunkle Seite der Goldenen Zwanziger*, München, Penguin Verlag, 2019; l’intero fascicolo di «Spiegel Geschichte», *Die 20er Jahre. Zwischen Exzess und Krise – wie ähnlich sich damals und heute sind*, Ausgabe 1/ 2020.

⁶³⁴ Cfr. Marcus FIEBIG, *Pirandello und Benjamin – zwei Skeptiker der Moderne*, München, GRIN, 2007.

⁶³⁵ „Dem widerspricht freilich der Augenschein. Nach ihm ist eine höhere Geistigkeit in keiner Ehe denkbar als in der, wo selber der Verfall es nicht vermag, die Sitte der Betroffenen zu mindern. Aber im Bereich der Gesittung ist das Edle an ein Verhältnis der Person zur Äußerung gebunden. Es steht, wo nicht die edle Äußerung jener gemäß, der Adel in Frage. [...] Gibt es ohne Frage Äußerungsbereiche, deren Inhalte unangesehen dessen gelten, der sie ausprägt, ja sind dies die höchsten, so bleibt jene bindende Bedingung unverbrüchlich für das Gebiet der Freiheit im weitesten Sinne. [...] Weniger Zögern möchte Freiheit, weniger Schweigen möchte Klarheit, weniger Nachsicht die Entscheidung bringen. So wahr Bildung ihren Wert nur da, wo ihr freisteht, daß sie sich bekunde. Dies erweist auch sonst die Handlung deutlich.“ Walter BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften (1924-1925)*, in *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. I, p. 500. Interessante quanto annota al riguardo Antonello Gerbi. “Alla fine i protagonisti muoiono o si sposano. O sopprimerli o coniugarli: si direbbe che i direttori di scena non vedano altre possibili conclusioni.” Così si era espresso Antonello GERBI, nel capitoletto *Vita tedesca. Film di Spavento*, nel suo *Germania e dintorni*, op. cit., «Il Lavoro», 22 novembre 1929, p. 24.

propri complessi edipici, essere finalmente libero da quella condizione panica⁶³⁶ che lo attanagliava. Il problema di fondo era che Pirandello credeva che il destino non conoscesse colpa, ma soltanto espiazione, connotando la sua permanenza sulle rive della Sprea di una fatale commistione fatta di necessario allontanamento e al contempo riparazione di una colpa commessa. In questa visione rientrava il proprio supposto fallimento, che rendeva impossibile – ancor più dopo la partenza di Marta – la liberazione da quella colpa, ingenerando una sorta di rassegnata accettazione e la sopportazione della pena inflitta a tale scopo.

L'esilio volontario era dunque per lui, al di là del riscatto mediatico attraverso l'agognato successo e la conseguente ricchezza per sé e la sua Musa, come nel mondo pagano, propiziazione della divinità offesa, mediante offerte, riti e sacrifici, riassumibili nella sofferenza della "lontananza" come abdicazione, reale o mediatica e di facciata che fosse, di un artista che rinuncia al ruolo e ai privilegi, che il regime in realtà gli aveva sempre riconosciuto entro i limiti della convenienza, ma anche proiezione di un'onirica ricompensa dopo l'espiazione.

Pirandello, tuttavia, non riuscì, e forse non volle, mai ad accedere a quella libertà che all'espiazione sostituisce la responsabilità, né per quanto atteneva all'eros né per quanto riguardava la cronaca coeva. Il fatto che questa diplopia non agisse solamente su quella parte di intelligenza italiana "vicina" al regime fascista, ma pesantemente sulla borghesia italiana tutta di fine Ottocento ed inizio Novecento, trovando una consolazione nella chimera dell'amore romantico che altro esito morale non poteva avere all'infuori del matrimonio eterosessuale, alimentato dal „conflitto tra l'istinto materno e il sessuale”⁶³⁷,

⁶³⁶ Elio GIOANOLA, *op. cit.*, pp. 273-280.

⁶³⁷ Riferendo a Marta della messinscena di *Die Flamme* di Hans Müller al Lessing-Theater, Pirandello si sofferma su Käthe Dorsch. „Ma guarda che combinazione! Proprio le due tue nuove interpretazioni, “Nostra Compagna” e “Fiamma”, rappresentate contemporaneamente a Berlino: quella, dalla Darvas; e questa, dalla Dorsch. [...] Ho curiosità, ora di sentirla in “Fiamma”. Son sicuro che accentuerà anche lei sguajatamente la parte volgare del personaggio, senza dargli, come Tu fai, quella nobiltà che poi giustifica il suicidio, e senza imprimergli quel senso tragico weiningheriano, del conflitto tra l'istinto materno e il sessuale.” Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba, op. cit.*, lettera da Berlino dell'8 aprile 1930, pp. 373-374. Mara Fazio sottolinea più volte come, all'indomani della partenza di Marta da Berlino, la “distrazione” di Pirandello nella „cura della prima berlinese di *Questa sera*, delegando la scelta del regista, degli attori e del teatro al suo segretario Lantz”, insieme alla distanza da quanto si andava consumando sulla scena politica e sociale di Berlino, lo avesse privato di quella necessaria lucida percezione, non solo del dramma, “dei problemi materiali”, con i quali si doveva confrontare il teatro della metropoli, ma anche dell'asincronicità del *core* di *Questa sera* rispetto alla cronaca berlinese di quei giorni. Mara Fazio, citando la stroncatura di Herbert Ihering, sul «Berliner Börsen-Courier» del 2 giugno 1930: „Le opere di Pirandello: lotta liminale tra realtà della scena e realtà della vita. Per chi sono importanti oggi?”, insiste su quanto Pirandello, in preda alla sua ossessione per Marta, abbia fatto del tempo dell'assenza della Musa, un'altrettanto ossessiva ricerca di occasioni, di possibili scritturazioni per lei, tanto totalizzante da fargli perdere di vista tutto il resto. Tutto gira, in quei mesi, intorno a Marta, tant'è che il 25 gennaio mentre a Königsberg si dà la prima mondiale di *Questa sera si recita a soggetto*, lui è ancora in Italia dietro a Marta. D'altronde, la stessa Marta incoraggiava Pirandello nella sua “distrazione”, richiedendo con toni pressanti il suo intervento. Si citano, a titolo esemplificativo, alcune lettere scritte nel breve spazio di tre settimane. „Maestro non finirò mai di dirle di vedere se c'è qualche commedia che fa per me [...]” – Messina 12 aprile 1930; „Ah sì, *Fiamma* sentita dalla Dorsch non è la *Fiamma* di Marta? Anch'io, Maestro, ho bisogno, sì, di sentirmelo dire perché non abbandoni l'idea di andare all'estero quest'altr'anno.” – Messina 15 aprile 1930; „La prego Maestro, di

si scontrò spesso con sensibilità individuali opponenti, anche all'interno del proprio io, e non solo di quello pirandelliano. Il periodo berlinese marcò anche questo difficile passaggio ad una presa di coscienza riguardo alle responsabilità dell'intellettuale Pirandello nei confronti della storia, ma anche ad nuova etica sessuale, forse ad una nuova etica *tout court*⁶³⁸. Fu proprio della letteratura periegetica italiana degli anni Venti, avente come soggetto Berlino, mixare dispregiativamente omosessualità, antisemitismo, i prodromi violenti e i segni pagani del nazismo, e certo non solo per compiacere il proprio pubblico di lettori.⁶³⁹ L'inquieto, ondivago atteggiamento di Pirandello rispetto alla complessa scena di Berlino e della tanatofobica Repubblica di Weimar, riverberandosi nella produzione di quegli anni, non fa eccezione, ma evidenzia, tuttavia, delle interessanti increspature avviando tutto il suo sistema di relazioni su un terreno alquanto instabile, finendo per collocarlo, infine, ai margini della scena stessa.

cercare per me commedie a Berlino, che le comprerei senz'altro senza bisogno del Signor Nulli." – Palermo 19 aprile 1930; „Caro Maestro, sì via, via, via, fuori di qui, mi combini con questo Dottor Lehrmann (che Dio lo benedica!) questa *torunée*, via, via dall'Italia!" – Palermo 25 aprile 1930; „Lei Maestro che sapeva che a Berlino aveva avuto successo [*Mariette* di Sacha Guitry], perché non me l'ha detto?" – Palermo 28 aprile 1930. Marta ABBA, *op. cit.*, rispettivamente, pp. 78, 80, 82, 86 e 88. „La verità era che Pirandello, preso dal tormento di Marta Abba", non aveva valutato non solo la scelta di Hartung ma, ricordando Alonge, neppure „le tonalità xenofobe" che ammorbavano „le forze irrazionali in ascesa". Non c'era uno spazio plausibile, al di là dell'assenza del Maestro dalla scena reale di Berlino, „da questa prospettiva realistica" per „gli spettatori e i critici berlinesi", di cogliere „l'aspetto visionario, filosofico e metafisico", di *Questa sera*. Il disallineamento „politico-culturale tra Italia e Germania, e tra Berlino e Pirandello", evidenziato dalla studiosa, fece sì che si ingenerasse un altro fatale fraintendimento del Girgentino che, non solo non colse le istanze del teatro epico avvertite come pressanti e urgenti dal mondo teatrale berlinese, ma che non fu neppure consapevole che la prospettiva teatrale da lui dichiarata, „di pensare per la messinscena alle peculiarità degli attori tedeschi", fosse di fatto ancora tutta nel solco della "tradizione italiana", e quindi inattuale per la Berlino del maggio 1930. L'eco di quella Berlino, del *Berliner Realismus* ne *I Giganti*, era troppo flebile perché potesse avere quella forza impattante che avrebbe potuto permettere di intercettare gli ultimi sussulti della Berlino weimariana. Cfr. Mara FAZIO, *op. cit.*, pp. 265-274. Cornelia Klettke, seguendo le tracce di Nietzsche ne *I Giganti della montagna*, ipotizza una stretta relazione tra il mito della madre e il mito dionisico che comporta „come conseguenza dello stato di ebbrezza dei banchettanti, il passaggio dalla sobrietà della ragione al regno dell'immaginazione. La fantasia esaltata fino alla follia conduce, nell'imitazione del mito di Dioniso, alla scena finale [...] dello smembramento del dio bambino." Cornelia KLETTKE, *I giganti della montagna alla luce della ricezione di Nietzsche*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, *op.cit.*, pp. 174-175.

⁶³⁸ Nella primavera del 1929, mentre a Davos ebbe luogo la celebre disputa filosofica, Luigi Pirandello e Walter Benjamin si trovavano, senza mai incontrarsi, entrambi a Berlino. Sulla disputa, si veda l'ammiccante testo di Wolfram EILENBERGER, *Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Hamburg, Klett-Cotta, 2018.

⁶³⁹ Non fece eccezione neppure il limale giovanissimo Guido Piovene. Cfr. Guido PIOVENE, «L'Ambrosiano», 21 e 24 settembre 1930. «L'Ambrosiano», schierato su posizioni fasciste sin dagli esordi del suo fondatore, il futurista Umberto Notari, costretto dopo appena un anno a passare la mano per motivi economici. Dal 1925, «L'Ambrosiano» divenne dunque un quotidiano del regime e nel 1930 la proprietà fu rilevata dalla Società Anonima Milanese Editrice (SAME), presieduta da Arnaldo Mussolini. Piovene, com'è noto, fu allievo di Giuseppe Antonio Borgese all'Università Statale di Milano; alla facoltà di lettere e filosofia era iscritto anche Eugenio Colorni che nel 1930, quando Piovene era già a Berlino, si laureò con Piero Martinetti. Nello stesso anno, Eugenio Colorni si recò, rimanendovi fino al 1933, a Berlino, dove conobbe la futura moglie, Ursula Hirschmann, divenuta più tardi la consorte di Altiero Spinelli. Cfr. Renato CAMURRI, *Il lungo viaggio di Guido Piovene nell'Italia fascista*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi - Vicenza, 24-26 novembre 1994*, a cura Stefano STRAZZABOSCO, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 139-171.

Per intanto, „nell'esuberanza emotiva" della metropoli e del suo "assetto sociale" gli italiani del tempo da un lato intravidero una possibile sprovincializzazione della loro condizione, dall'altro se ne sentirono minacciati e attratti allo stesso tempo, avvertendo con chiarezza il potenziale rivoluzionario, che di fatto già aveva invertito il palindromo Sud-Nord, liberando le potenze primigenie e simboliche che per anni i tedeschi avevano romanticamente inseguito Oltralpe: ora il teatro d'avanguardia si percepiva nel tran tran caotico di quella città così spesso equiparata alle suadenti Sodoma e Gomorra. E infatti proprio analizzando gli aspetti materiali concreti della città che si crede di riconoscere quegli schemi ideali atemporalmente che ai loro occhi di fatto rischiavano di vanificare quanto il mondo greco-romano aveva faticosamente "stabilizzato", facendo tuttavia sì, che – seppure bramosi – quel mondo rimanesse quello degli altri, incapaci di attuare una sintesi al centro del proprio io attraverso la prospettiva dell'altro.⁶⁴⁰

Di fatto gli parve che "quel mondo" celebrasse il trionfo della soggettività e della volontà disarmonica di dominio sulle cose che ne derivava, facendoli esitare, in un certo senso smarriti, su quella verità che non poteva essere detta, ma solo mostrata attraverso stereotipi e luoghi comuni: un ossimoro vivente. Si temette per la propria identità socio-culturale, si avvertì, nei fenomeni urbani e sociali di Berlino, una minaccia alla propria autonomia di individui, si era in apprensione per la perdita dell'arbitrio sul proprio spazio, creduto, in un passato non molto lontano, almeno nelle sue potenzialità, infinito.⁶⁴¹ Si era convinti che quel presente così indecifrabile mettesse in dubbio non solo la possibilità di penetrarlo, ma anche la possibilità di trarne indicazioni circa il margine di autonomia personale, avvertendo l'approssimarsi di quella minaccia ben oltre lo schema berlinese: una sorta di effetto pandemico capace di attaccare la loro identità mediterranea⁶⁴², a quel punto non più protetta, metaforicamente, neppure geograficamente dal valico alpino. Per tutti loro, Pirandello *in primis*, aveva priorità assoluta – anche qui in contraddizione con il loro presente – la propria autonomia personale, la "riconquista" della libertà intesa anche come libertà artistica, che a Berlino disponeva di quelle risorse e di quei mezzi impossibili da reperire in patria⁶⁴³. Dunque, in quel mondo che attentava al loro, presentandosi come

⁶⁴⁰ „Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppelseinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt." Walter BENJAMIN, *Gesammelte Werke I*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2011, p. 781.

⁶⁴¹ „Bisognerebbe che si capisse a tempo che la così detta "tecnica", la così detta "scienza" applicata all'industria, è una terribilissima forma di pazzia, che ha lanciato la vita umana a distruggere le sue due categoriche necessità: lo spazio e il tempo. Bisogna che l'umanità, per ritrovar pace e il suo respiro, riabbia il tempo e lo spazio." Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Parigi giovedì 6. VIII. 1931, p. 847.

⁶⁴² „[...] radicati nella nostra mediterranea antichità" aveva scritto Pietro Solari nel suo *Berlino*, op. cit., p. 149.

⁶⁴³ „Mario Bonnard che fa il direttore per non essere, come attore schiavo del Regime e dell'Institute de Beauté", Giovanni MIRACOLO, *Il film sonoro. Roma-Berlino*, op. cit., p. 21.

un ulteriore ossimoro, proprio in quell'area dove molti di loro, anche di parte, si sentirono allo scoperto, sembrava invece possibile e osservabile nella storia di tutti i giorni quel salto tanto agognato che faceva coincidere successo, libertà d'autore e dell'individuo.⁶⁴⁴

La crisi della civiltà occidentale, dunque la crisi del linguaggio comune⁶⁴⁵, marcando la consapevolezza di non essere più capaci di esprimere concetti universali e tanto meno verità supposte, aveva esposto l'individuo al fraintendimento dell'apparenza il caos di Berlino, „una liquida informe distesa, una grande nebbia, una terra desolata”, sembrò svelare, al netto delle contingenze, la potenzialità di un nuovo inizio, non solo per il Maestro. Quanto per Pirandello, e per gli italiani a Berlino in quegli anni, fosse definibile e perseguibile l'obiettivo della “propria libertà”, sul presupposto di una visione scientifica del mondo, anche se ancora non del tutto consapevoli dei suoi limiti e dei suoi equivoci, accollandosi anche una sorta di responsabilità morale, ci pare materia quanto mai instabile, ma veniva costantemente e ambigualmente alimentata dalla belletristica del tempo, anche dalle riviste di settore. A tal fine non si ritiene neppure utile, in questa sede, indagare le *nuance* del relativismo pirandelliano, né l'epistemologia derivata dalla teoria della relatività di Einstein, tanto meno intervenire sulla disputa su quanto sia legittimo o meno accostare il relativismo definito „particolareggiato, psicologico, fondamentalmente idealista ed irrazionale, tutto siciliano di Pirandello, con quello scienziato, positivista, elitario e cosmopolita di Einstein”. Ci basti ricordare, al netto delle questioni attinenti l'artista “apolitico” o l' “impolitico radicale” con la tessera fascista⁶⁴⁶, quella vicinanza ipotizzabile tra i due in funzione di un possibile accostarsi ad una altrettanto ipotetica

⁶⁴⁴ „A Berlino in fatto di teatro c'è la massima libertà. Si può rappresentare quello che si vuole: una Babele. E andando contro il pessimismo ortodosso dei tradizionalisti, diremo che l'apparente Babele berlinese, è a tutto vantaggio dell'arte e del successo d'insieme. [...] La Germania attuale chiede di cancellare alcuni residui della Germania guglielmina, e a questo si ispirano gli scrittori, dimostrando la necessità di avvicinarsi sempre più a una giustizia fatta di umanità, poiché la vecchia giurisdizione può rendere criminali uomini alterati da una falsa costruzione anche per atti di semplice difesa. [...] Le statistiche sono su altra base, esclusa la morale: che nonostante tutte le crisi, l'aumento dei trams, e la ricostituzione degli elmi di acciaio, una sola verità esiste. I teatri a Berlino trionfano.” Manlio MISEROCCHI, *Un'annata di teatro a Berlino*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XII, n. 8, 1930, pp. 9-10.

⁶⁴⁵ Si ricorda brevemente l'articolo di Enrico Falqui ne «Il Dramma»: „Ma a riguardo del Pirandello docente di stilistica, sarà curioso apprendere che i tre (Flamini, Novati e Barbi) dei cinque professori (tranne Costanzo e Cesareo) chiamati a far parte della commissione per la sospirata promozione a ordinario del professore straordinario Pirandello gli mossero rimprovero, nel 1908, dovendo rendere conto dei titoli presentati: e glielo mossero per l'abuso del neologismo non tanto nella formazione quanto nell'accezione de' vocaboli, per avere riscontrato «qua e là i segni di una cognizione non troppo sicura della lingua nostra», per l'uso di «vocaboli in accezioni arbitrarie e dialettalismi che non si possono giustificare col proposito di una più efficace rappresentazione della vita che l'autore vuole ritrarre». Ma che peraltro gli ha meritato un buon posto nella storia letteraria del Novecento, e glielo viene migliorando a mano a mano che l'uso e l'abuso dei neologismi non fa più paura a nessuno perché consentono alla lingua di ampliarsi e rammodernarsi.” Cfr. Enrico FALQUI, *Pirandello professore e Gentile persecutore?*, in «Il Dramma», n. 9, Roma, ILTE Industria Libreria-Tipografica Editrice, giugno 1969, pp. 45-50. Il tema di una nuova lingua italiana di Pirandello per una nuova Italia è stato ripreso, tra gli altri, anche da Gaetano DE BERNARDIS in *Pirandello e la lingua per una nuova Italia*, in *Il Punto su Pirandello*, *op. cit.*, pp. 91-105.

⁶⁴⁶ Si veda sulla questione il testo di Pietro MILONE, *op. cit.*, che fornisce approfondimenti e riflessioni documentate, anche ad integrazione dei testi di Elio PROVIDENTI, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editore, 2000, e di Gian Franco VENÈ, *Pirandello fascista*, Milano, Sugar, 1971.

essenza della realtà⁶⁴⁷. Entrambi sembrano infatti d'accordo sul non accettare più l'assunto secondo cui nel mondo della logica tradizionale una cosa vera non può essere

⁶⁴⁷Al riguardo si citano spesso l'intervista del 5 luglio 1922 rilasciata da Pirandello a «Epoca». „Ebbene, quei problemi erano unicamente miei, erano sorti spontanei nel mio spirito, si erano naturalmente imposti al mio pensiero. Solo dopo, quando i miei primi lavori apparvero, mi fu detto che quelli erano i problemi del tempo, che altri, come me, in quello stesso periodo si consumavano su di essi”, e la frase, mai attestata, di Albert Einstein „Non siamo parenti!”. Certo è che Pirandello, nel mettere in crisi i rapporti interpersonali, incrina la base delle relazioni quotidiane, le certezze su cui si basa l'interazione semplice di tutti i giorni, annientando la corrispondenza tra la parola e l'oggetto, cosicché nulla è certo nelle infinite variabili della percezione dell'altro. Verità ritenute inviolabili diventano sfumature dell'apparenza, impossibilitati come siamo a cogliere un divenire sempre mutevole e mai uguale a se stesso, facendo della “problematica dell'identità”, cui si riferisce Thomas KLINKERT, nel suo contributo, *Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension*, in *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*, a cura dello stesso e di Michael RÖSSNER, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 37, un segmento di una criticità che investiva la realtà *tout court*. „Così bravo. Tu sei sicuro di toccarmi come mi vedi, è vero? [...] Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così.” Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)* in *Maschere Nude*, op. cit., vol. I, p. 1016 e 1018. Al riguardo si veda anche *Lo strappo nel cielo di carta: dalla caduta delle certezze alla ricerca della leggerezza dell'Essere* di Graziella Corisinovi, in *Il punto su Pirandello*, op. cit., pp. 5-24, che riprendendo in parte un suo contributo del 1979, *L'oltre: “lo strappo nel cielo di carta”*, nel volume *Pirandello e l'Espressionismo: Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Casa Editrice Tilgher-Genova, 1979, ripercorre con opportuni riferimenti “la visione filosofica pirandelliana”. Dall'impossibilità di stabilire qualità e condizione di ciò che esiste in sé, scaturirono molteplici e contrastanti aspetti della realtà “pirandelliana”, a sua volta scissa in componenti contraddittorie. Dalla necessità di andare al di là di ciò che in prima istanza colpisce e tocca i sensi, non solo sul palcoscenico, non fu in grado di derivarne suggerimenti al fine di superare la difficoltà di narrare, rappresentare il caleidoscopio di verità soggettive, contraddittorie che rimanevano tali anche nei suoi personaggi fintanto che venivano valutate alla luce di una verità impossibile, pur restando, per ciascuna di esse, coerenti e verosimili. “L'inadeguatezza della messinscena” non è dunque solamente nei “confronti del testo”, e „l'impossibilità dell'attore di riproporre integralmente il personaggio da lui interpretato”, *Questa sera si recita a soggetto*, ci sembrano essere tutti tasselli di una *Weltanschauung*, che fa di Pirandello, pur con i limiti sin qui elencati, il rappresentante di un tempo non solo italiano, al contrario; ne fanno un esponente di una rivoluzione che nel Bel Paese faceva fatica ad emergere, complici anche intellettuali di prima grandezza come Benedetto Croce. “Il relativismo gnoseologico” di Pirandello, trova un riverbero nell'assunzione che la costituzione dell'altro come alter ego poggiasse sul fatto che gli altri sono dati dall'io come oggetti del mondo, ma anche come soggetti che fanno esperienza del mondo. Conseguentemente il mondo non è tale solo per l'io, ma è tale per tutti: si presenta come mondo “oggettivo” proprio in quanto è “intersoggettivo”, secondo la lezione di Edmond Husserl. Per arrivare a capire chi è l'altro è necessario definire la sfera del mio-proprio che consente di riconoscere, per contrasto e per differenza, la presenza nell'io interiore di ciò che non è proprio dell'io, dell'estraneo e salvaguardare così l'alterità dell'altro. In ogni caso, tuttavia, sembra chiaro che si attribuisce all'io il primato sull'altro: „L'estraneo si dà perché c'è il 'proprio': l'altro è appunto un alter ego.” Rimane da capire come mai, questo processo immanente in tanta produzione dell'agrigentino non sia stata la chiave di lettura della realtà berlinese, tanto meno quella degli altri italiani in città. Al riguardo si vedano anche gli *Atti della 1. Conferenza Incontri tra arte e scienza: dalla logica pirandelliana al relativismo* di De Finetti, 15 dicembre 2007, a cura di Armando Guidoni, Monte Compatri, Controluce, 2008, in particolare i contributi di Pierluigi PIRANDELLO, *Arte e scienza*, pp. 13-17; Silvia COLETTI, *Un caleidoscopio di verità soggettive*, pp. 17-29; Fulvia DE FINETTI, *Il triangolo de Finetti-Pirandello-Tilgher*, pp. 41-49. Ivan Pupo, si chiese provocatoriamente „Ma cos'è dunque 'essere politici' se non un'assunzione di responsabilità rispetto al proprio tempo e alla storia che si vive; si deve dunque affermare che impolitico equivale a qualunquismo, o meglio, ad un individualismo autoreferenziale, tipico di una certa Berlino 'un poco deteriormente europea' ma nella quale, proprio negli anni di Pirandello, germoglia un teatro politico, impegnato, di parte. E non si era forse Luigi Pirandello schierato continuamente dal 1924 in poi, se non già prima?”, Ivan PUPO, *Interviste a Pirandello. “Parole da dire, uomo, agli altri uomini”*. Catanzaro, Soveria Mannelli, Rubbettino. 2002, pp. 58-59. A tal riguardo ci sembra interessante quanto scrive Luigi Squarzina nel saggio già citato a pagina 183. „Dirò fin d'ora che il ricercatore/drammaturgo col suo imbattersi nella ambiguità estetico/politica dell'arte

anche falsa, perché vero e falso sono contrari e non possono coincidere, cosicché anche la problematica gnoseologica in Pirandello, non solo attraverso la dualità forma-vita, si avvicina e diviene pertinente alla filosofia spazio-temporale e all'idea relativistica dell'universo. Ne deriva che la ricerca di una possibile verità possa avvenire solo nella consapevolezza delle contraddizioni e nell'attiva ricerca dell'individuo per risolverle. Il reale diventa un gioco di forme illusorie, attorno alle quali si apre un conflitto ermeneutico dove la posta in gioco non è il conseguimento di un'inesistente verità assoluta, ma il tentativo di un'autoaffermazione del soggetto che tenta di interpretarlo.⁶⁴⁸ Questa dinamica di un'„identità che si rivela solo nel capovolgersi paradossale degli opposti”, al pari di Giasone che per riconoscersi ha bisogno del suo doppio, sembra tuttavia riportarci di nuovo alla metropoli di Walter Benjamin, all'esperienza di quel „tempo accelerato” di Berlino, dove il fluire determina il tutto. Un processo che sta alla base di ogni esperienza possibile, così presente nel „cangiante” di Pirandello, ma che, in un paradosso anche questo tutto pirandelliano, in quel contesto, lo stesso Maestro fatica a riconoscere e a dargli parola. Eppure Berlino, se nelle sue potenzialità, sembra rendere possibile il “libero oscillare” tra due stati reciprocamente incompatibili⁶⁴⁹, definendo la sua identità in quel fluire e, freneticamente, cambiare costantemente sé stessa, il suo “Dasein”, per dirla con Heidegger, non è tanto diversa da quell'essere „così come mi vedete voi” di Laudisi in *Così è (se vi pare)*⁶⁵⁰. Il fatto che quel senso di indeterminatezza, seppure arbitrario e variabile, rimanesse confinato nel mondo dei personaggi, non potendolo traslare nell'esperienza del tempo dell'esilio, confinò lui, Corrado Alvaro, Giuseppe Piazza, lo stesso Giuseppe

che detta legge alla vita non era lontano dal sincrono avvedersi da parte della scienza della ambiguità della conoscibilità del reale. La ipotesi dei fisici, che l'osservatore modifichi gli eventi osservati e nella oggettività data per scontata delle leggi naturali introduca un'alea soggettiva avvicicabile solo col calcolo probabilistico (e allora ingannano le celebri fotografie di Pirandello con Einstein, il quale da parte sua si è sempre rifiutato di ammettere che Dio giochi ai dadi; lo scrittore italiano avrebbe dovuto piuttosto fare gruppo con Plank, Heisenberg, Born; [...].”

⁶⁴⁸ Al pari degli assunti della fisica moderna, Werner Heisenberg, secondo cui „è impossibile determinare in maniera esatta e simultanea la posizione e la quantità di moto di una particella” altrettanto è impossibile per Pirandello affermare che esista una realtà e verità fuori di noi, sostenendo che per ognuno essere e apparire sono la stessa cosa, che non v'è scienza ma solo opinione (*Così è (se vi pare)*) e che tutte le opinioni si equivalgono (*Ciascuno a suo modo*) appunto perché per lui tutte le nostre affermazioni e teorie e leggi e norme non sono che forme effimere in cui per qualche istante si cala la vita, in sé destituite d'intima verità e consistenza.

⁶⁴⁹ Corrisponde alla legge fondamentale delle particelle subatomiche di cui è costituito tutto ciò che esiste: il paradosso di quelli che il fisico Max Planck aveva denominato i “quanti”.

⁶⁵⁰ Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)* in *Maschere Nude*, op. cit., vol. I, pp. 1016-1018. „Così come per Heidegger anche per Pirandello l'esistenza dell'uomo è possibile ed è sempre diversa nel tempo. Essa è la base su cui si muovono le possibilità dell'EsserCi: ora, qui, adesso. L'uomo pirandelliano, aperto a queste possibilità, non è mai definito una volta per tutte: può decidere di scegliere sé stesso come Ci e quindi essere autentico o lasciarsi trasportare dal Si generale e perdere non solo le possibilità di EsserCi, ma anche quelle di essere proprio sé stesso. Il Ci dell'Essere sta ad indicare la consapevolezza del singolo della propria posizione nel mondo rispetto a sé stesso e rispetto agli altri. L'essere proprio sé stesso, l'autenticità di sé, vuol dire EsserCi appropriati del sé nel far esperienza delle possibilità della vita e nel costruire un proprio progetto.” Cfr. Silvia COLETTI, *Un caleidoscopio di verità soggettive*, in *Atti della 1. Conferenza Incontri tra arte e scienza: dalla logica pirandelliana al relativismo di De Finetti*, 15 dicembre 2007, a cura di Armando GUIDONI, Monte Compatri, Controluce, 2008, p. 4.

Borgese, e tutti gli altri, con poche eccezioni tra cui Antonello Gerbi e, per certi versi, Anton Giulio Bragaglia, in uno spazio limitato e limitante che impedì di comprendersi in base a quell'esperienza esistenziale, pronta a permettere loro di essere o non essere sé stessi, finendo per prestarsi ad uno smarrimento sterile del sé, precludendosi al contempo la libertà che poteva derivarne, per sé e per la storia italiana coeva, rimanendo, pur essendo al centro, nella periferia mediterranea. Probabilmente non si osò affrontare fino in fondo l'esperienza di quel "nulla", a cui sembrava legata primariamente l'esperienza dell'essere. Forse perchè il senso di vertigine sull'orlo dell'abisso di domande senza risposte, che legittimò anche l'esperienza del "male", come possibile buco nero che tutto genera e tutto inghiotte, era in realtà un viaggio che seppure incognito non si voleva compiere fino in fondo, attanagliati dal timore che non vi sarebbe stato un possibile ritorno a Itaca⁶⁵¹. Si era dunque impigliati nella fitta rete invisibile, eppure tangibile, tessuta dai molti "conoscenti sconosciuti"⁶⁵².

Al convegno di Graz del 2007, *Pirandello e l'identità europea*, si parlò ad esempio di Georg Simmel⁶⁵³, indagando „le molteplici relazioni tra i due”, senza tuttavia fare cenno ad altri "apparentamenti" possibili, come ad esempio con il succitato Martin Heidegger, con la cui filosofia, sia per contenuti che per coincidenze temporali, non mancano riferimenti. Senza deviare dal discorso sin qui sviluppato, si vuole accennare ad uno dei tanti assunti che potrebbero fare dialogare i due, ma non solo. Il che, da un lato riproporrebbe la tesi di ricerca seguita dal convegno di Graz⁶⁵⁴, ovvero quella di „un contesto europeo per le idee di Pirandello sull'identità"⁶⁵⁵, dall'altro tuttavia la rigetterebbe: da un lato, infatti, l'ordito

⁶⁵¹ „Tu – tutti – non ne posso più – questa è vita da pazzi – io n'ho fino alla gola – mi si rompe lo stomaco – vino, vino – pazzi che ridono – l'inferno scatenato – specchi bicchieri bottiglie – una ridda, la vertigine – chi strepita, chi balla – s'aggrovigliano nudi – tutti i vizi impastati – non c'è più legge di natura – più nulla – solo l'oscenità arrabbiata di non potersi soddisfare – [...] – guardi, guardi se quella è più una faccia umana! – e lui, là, [...] – con quella faccia da morto, e tutti i vizi che gli vermicano negli occhi! – e io vestita così – e lei che vuol parere un diavolo – questa casa – ma qua, come dovunque – tutta la città – è la pazzia, la pazzia! [...] Voglio? – sì, fuggire da me stessa, voglio – non avere più un ricordo di nulla, di nulla – vuotarmi di tutta la vita – ecco, guardi: corpo – essere soltanto questo corpo – [...] – non conosco più nulla e non mi conosco – mi batte il cuore, e non lo so – respiro e non lo so – non so più di vivere – un corpo, un corpo senza nome in attesa che qualcuno se lo prenda! – Ebbene, sì: se mi ricrea lui, se gliela rida lui un'anima, a questo corpo che è della sua Cia – se lo prenda, se lo prenda, e vi metta dentro i suoi ricordi – i suoi – una vita bella, una vita bella – una vita nuova – io sono disperata!” Luigi PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi in Maschere Nude*, op. cit., vol. I, p. 940 e p. 942. „Io sono con l'animo esarcebato e senza pace, gonfio di disperatissima vita, che debbo e tante volte non so come frenare. Ho bisogno di fuggire e di fuggirmi”. Luigi e Stefano PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza* op. cit., Berlino W. 10, 19. III. 1929, Hotel Herkuleshaus, Friedrich-Wilhelmstrasse, 13, p. 164.

⁶⁵² Cfr. Marcus FIEBIG, *Pirandello und Benjamin – zwei Skeptiker der Moderne*, München, GRIN, 2007.

⁶⁵³ Cfr. Remo CESERANI, *Pirandello e Georg Simmel*, in *Pirandello e l'identità europea. Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani*, Graz, 18-20 ottobre 2007, a cura di Michael RÖSSNER e Fausto DE MICHELE, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 117-141.

⁶⁵⁴ *Pirandello e l'identità europea. Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani*, Graz, 18-20 ottobre 2007, a cura di Michael RÖSSNER e Fausto DE MICHELE, Pesaro, Metauro, 2007.

⁶⁵⁵ „La ricerca di un contesto europeo per le idee di Pirandello sull'identità, sulle maschere nude, sulle realtà contraddittorie simultanee [...] l'analisi delle opere di Pirandello alla ricerca di una sua posizione nei confronti dei concetti proposti come elementi base dell'identità europea [...] l'analisi della 'base poetica' dell'attività

di una dinamica culturale che accomuna gli attori dello sviluppo socio-culturale e scientifico di quei decenni, dall'altro gli esiti culturali, sociologici e politici, che non si possono omettere, talvolta diametralmente opposti, in seno ai contesti nei quali operavano.

Secondo Heidegger, l'uomo, sempre in balia del fluire del tempo mai uguale a sé stesso, è in un senso ultimo così casuale che la forma più alta di esistenza dell'esserci si può ricondurre a pochissimi, rari momenti compresi tra la vita e la morte; esistiamo insomma al culmine delle nostre possibilità solo in pochi momenti e per il resto ci muoviamo nel proprio esserci come un ente qualsiasi. Questo non solo ci riporta al caleidoscopio berlinese, ma, prendendo spunto da un interessante contributo di Alessandra Sorrentino⁶⁵⁶, si potrebbe dire che il *border thinking* di Pirandello, in cui la caratteristica più marcante è proprio "l'ibridità"⁶⁵⁷, è ciò che maggiormente lo accosta ai suoi "conoscenti sconosciuti" e ai due riferimenti cardini, cui afferiscono Nord e Sud, entrambe aree di frontiera. La *border line*, entro e fuori dalla quale ci si muoveva, come per tutte le aree limitrofe, era dimensione fertile, foriera di contaminazioni che travalicavano le coordinate geografiche oggettive delle rispettive frontiere: Berlino aveva sicuramente il fascino di un'attrazione di confine ibrido, un *limes* in continuo movimento, come lo spazio dell'oscillazione appunto di due particelle reciprocamente incompatibili, rappresentato dalla potenzialità del presente della città sulla Sprea e che Max Planck aveva denominato i "quanti". Il punto focale del surrealismo, e dunque anche per Walter Benjamin, di quel presente di equilibrio squilibrato, era dato dall'intuizione che in uno stato di "ebbrezza", non solo poetica, si fosse in grado di aprire varchi inattesi, ormai in balia di un'esperienza, drogata anch'essa, della vita metropolitana allucinata, ma mentre Pirandello e Rosso di San Secondo fanno esplodere le poderose forze emotive, le illogicità della parola e della realtà apparente in un ambito di disputa letteraria e teatrale, Benjamin asservì quell'"equilibrio squilibrato" alla fondazione di un nuovo mondo, sublimando i momenti apicali heideggeriani in un verso di quotidianità⁶⁵⁸.

distruttrice di Pirandello nei confronti di un'identità unica e centrale [...]", Michael RÖSSNER e Fausto DE MICHELE, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁶⁵⁶ Alessandra SORRENTINO, *Pirandello ai tempi del border thinking*, in *Pirandello e un mondo da ridisegnare*, a cura di Alessandra SORRENTINO, Michael RÖSSNER, Fausto DE MICHELE e Maria Gabriella CAPONI, Bern, Peter Lang, 2017, pp. 5-35.

⁶⁵⁷ Di fatto Alessandra Sorrentino estende poi il discorso, inserito in un contesto Nord-Sud e precisa che „Alla logica binaria, che ha caratterizzato la definizione della cultura occidentale attraverso il confronto con gli altri, si affianca una discussione sulla nascita di tale pensiero, se ne cercano le incongruenze e si propongono alternative.", *op. cit.* p. 12, che poi altro non è che l'approccio sistematico nella ricerca scientifica, anche in ambito cibernetico. „Quando ci si pone di fronte a un problema da risolvere, vengono messe in campo solo le contraddizioni e l'ambiente, poi, spontaneamente, la 'macchina uomo' si attiva per risolvere le contraddizioni", Armando GUIDONI, *Un approccio umanistico alla Cibernetica*, in *Atti della 1. Conferenza Incontri tra arte e scienza: dalla logica pirandelliana al relativismo di De Finetti*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵⁸ „Wie das Elend, nicht nur das soziale, sondern genauso das architektonische, das Elend des Interieurs, die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilismus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt. Um von Aragons 'Passage de l'Opéra' zu schweigen: Breton und Nadja sind das Liebespaar, das alles, was wir auf traurigen Eisenbahnfahrten (die Eisenbahnen beginnen zu altern), an gottverlassenen Sonntagnachmittagen in den Proletariervierteln der großen Städte,

Il processo di appropriazione e di elaborazione ha un carattere molto più cosciente e libero quando trattasi non dell'individuo biologico, ma di una intera classe sociale. Tuttavia non può esservi alcun movimento in avanti, per la classe nuova, senza che si tengano d'occhio le più importanti colonne di confine del passato.⁶⁵⁹

Non fu un caso se Anton Giulia Bragaglia, a proposito del teatro di Piscator, rispose a Walter Benjamin al tempo del biennio pirandelliano:

Un vicolo cieco, per quanto bello. [...] Lui usa la tecnica⁶⁶⁰ per fare politica mentre io la metto al servizio dell'arte. Lui smembra i suoi testi mentre io mi sforzo di porre la sovrastruttura tecnica sul testo immacolato⁶⁶¹,

salvo che lo stesso Bragaglia disgiunge la realtà teatrale di Berlino dalla cronistoria coeva; rovesciando i termini, richiama l'intelligènzia berlinese a svegliarsi dal suo torpore politico ottenendo, a quanto pare, l'approvazione dello stesso Benjamin:

La Germania avrebbe ogni d'onde per essere attenta ai tentativi di questo artista fedele a se stesso, serio, fanatico fino all'essere utopico.⁶⁶²

Volendo semplificare, potremmo dire che Anton Giulio Bragaglia, forte del nerbo della penna di Benjamin, riaffermi una „supremazia italica“, non solo artistica, ma anche politica.⁶⁶³ Senza neppure un accenno a Pirandello, anzi con un riferimento critico agli “autori drammatici”, riferendosi al Teatro degli Indipendenti, Benjamin, scrive:

im ersten Blick durchs regennasse Fenster einer neuen Wohnung erfuhren, in revolutionärer Erfahrung, wenn nicht Handlung, einlösen. Sie bringen die gewaltigen Kräfte der ‘Stimmung’ zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind. Was glauben Sie wohl, wie sich ein Leben gestalten würde, das sich in einem entscheidenden Augenblick gerade durch den letzten beliebtesten Gassenhauer bestimmen ließe? [...] Und kein Gesicht ist in dem Grade sürrealistisch wie das wahre Gesicht einer Stadt. Kein Bild von Chirico oder Max Ernst kann mit den scharfen ihrer inneren Forts sich messen, die erst erobert und besetzt sein müssen um ihr Geschick und in ihrem Geschick, im Geschick ihrer Massen, das eigene zu meistern.” Walter BENJAMIN, *Der Sürrealismus*, in *op. cit.*, vol. II, pp. 18-19.

⁶⁵⁹ Cfr. Anton Giulio BRAGAGLIA, *Il Teatro di Piscator*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶⁰ „A questo, Piscator perviene col mezzo meccanico, e non soltanto per ragioni pratiche. Mi diceva egli una volta: «Io mescolo la meccanica all'arte, perché essa oggi domina la vita come la stessa politica. [...]» [...] Nessuna forma di teatro moderno mostra meglio della scena di Piscator come nasca una nuova estetica dalla tecnica nuova del teatro.” Ivi, p. 35.

⁶⁶¹ „Eine Sackgasse, aber eine schöne, wie er mir sagt. [...] Beinahe so selbstverständlich, daß sein Hauptinteresse von Piscator in Anspruch genommen wurde. Er macht die Technik zum Mittel der Politik, während ich sie in die Dienste der Kunst stelle. Er zersetzt seine Texte durch die technischen Mittel, mit denen er sie zur Darstellung bringt, durchkreuzt sie gewissermaßen, während ich mich bemühe, den transparenten technischen Überbau über dem unverletzten Text zu errichten.” Walter BENJAMIN, *Bragaglia in Berlin*, in *op. cit.*, vol. I, p. 1040.

⁶⁶² „Deutschland hat allen Grund, auf die Versuche dieses ernsten, fanatischen, bis ins Utopische sich selber treuen Künstlers aufmerksam zu sein.”, Ivi.

⁶⁶³ Il Bragaglia, in realtà aveva accusato il colpo e legittimò egli stesso molti dei rilievi che lo stesso Piscator gli mosse. „Mi sono sentito accusare di insensibilità e di passatismo, insultare come un cane, esaminare come a un tribunale, interrogare sulla definizione dell'arte, me tapino «Ma i discorsi politici, io non li capisco dicevo. «Siete un uomo di caucciù. I problemi politici vi attaccano nella vita. D'Annunzio e Marinetti –

Questo Teatro è l'unico in Italia ad aver tratto le conseguenze dal cambiamento della coscienza europea dal 1918 al 1920. Con questo il Futurismo ha preso piede sul palcoscenico [...] ed oggi è il palcoscenico più autorevole in Italia e in quanto tale sostenuto dallo Stato. [...] E questo non è l'unico punto che lo accomuna ai suoi colleghi tedeschi e russi che vanno per la maggiore.⁶⁶⁴

Bragaglia aveva dunque guadagnato alla "rivoluzione" quelle forze che Benjamin vorrebbe mobilitare per la sua utopia? Come collocare allora quell' „appena prossimi alla realtà sfuggente", quella „parola d'ordine"⁶⁶⁵, rispetto ai prodromi dell'imminente tempesta, intuibile – forse – nella capitale tedesca, quantunque ancora mancante di segni tangibili se si pensa che, nell'autunno in cui il distratto Pirandello giunge a Berlino, i nazionalsocialisti erano ancora abbondantemente sotto il 3%, ma che nel Bel Paese era

ripetevano i due fieri comunisti [Piscator e Mehring] – li sentono vivamente, tra voi; e sono due volte colpevoli, perché li tradiscono. Come voi fingete di non sentirli» «Sarò un imboscato della politica, ma io ho altre cose per la testa. Per avere quello, e al vostro modo, bisogna essere apostoli come voi (e, stavo per aggiungere, bisogna avere i milioni comunisti e tedeschi che avete ricevuto voi). Anton Giulio BRAGAGLIA, *Il Teatro di Piscator*, op. cit., p. 34. Qualche mese dopo, su «Scenario» si pubblicò il testo – tradotto dall'originale francese – il "rapporto sulla Crisi del Teatro tedesco" letto da Alfred Kerr al Congresso romano della Società Universale del Teatro. In quel "rapporto", Kerr dette un quadro crudo della crisi tedesca e del suo teatro, ammiccando al pubblico italiano con qualche citazione in latino, complimenti a Pirandello, qualche stoccata a Brecht, sentenziando il definitivo tramonto di Hauptmann e, al contempo, segnalando la stella nascente di Ödön von Horváth con il successo strepitoso di *Notte italiana*. „La Germania non è l'unico paese che, pur essendo teatro di una crisi terribile, subisce nello stesso tempo una terribile crisi del Teatro. Ma la Germania è, per giunta, in un grave stato d'isolamento. [...] Moralmente, perché gli intellettuali, da noi, hanno l'animo dilaniato e diviso, così come diviso e dilaniato il è loro paese. Si potrebbe ripetere con Giulio Cesare, ma – ahimè! – in tutt'altro senso: *Germania divisa est in partes tres*. C'è il nocciolo repubblicano, ci sono gli hitleriani, e ci sono i loro nemici mortali, i comunisti. [...] Qual'è il bilancio di questa situazione? Un Teatro preoccupato di sbarcare il lunario non potrà certo permettersi rischiose esperienze d'arte scenica, né esplorazioni in terre sconosciute. Si diventa conservatori; ed un peccato. [...] E d'altra parte, per attrarre il pubblico, ci si sforza di offrirgli vivande eccezionali; ma si sa che le sensazioni hanno ben poco a che fare con le esperienze qualitative. Così, si ammanniscono lavori anglosassoni, nei quali la maniera drammatica del mio buon amico Pirandello si ritrova malamente appesantita. Per sbalordire, l'autore a un pizzico di pirandellismo aggiungerà probabilmente l'assassinio di un gangster, un po' di ipnosi, molto Edgard Wallace, e magari un paio di attori da circo impiccati prima della chiusa e qualche accordo di rumba." Cfr. Alfred KERR, *Teatro tedesco in crisi*, in «Scenario», A. I, n. 5, giugno 1932, pp. 7-16. Si ricorda che Alfred Kerr scrisse l'introduzione a *Einer, Keiner, Hunderttausend*, primo volume della *Deutsche Gesamtausgabe der Romane*, a cura di Hans Feist, Zürich-Leipzig, Orell Füssli Verlag, 1928. Nello stesso anno apparvero *Kurbeln e Geschichten für ein Jahr*.

⁶⁶⁴ „Dieses Theater ist in Italien die einzige Bühne, die aus der Umstellung des europäischen Bewußtseins in den Jahren 1918 bis 1920 die Konsequenzen gezogen hat. Mit ihr hat der Futurismus auf der Bühne Fuß gefasst [...] und ist heute die maßgebende, als solche staatlich unterstützte, Bühne Italiens. [...] Und das ist nicht die einzige Position, die er mit seinen führenden deutschen und russischen Kollegen gemein hat." Ivi.

⁶⁶⁵ „Knapp an die knappe Wirklichkeit heran – das ist die Losung. Armut, denkt Herr Keuner, ist eine Mimikry, die es erlaubt, näher an das Wirkliche heranzukommen, wie kein Reicher es kann.“ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. II p. 173.

già realtà da tempo⁶⁶⁶, tanto che vien da chiedersi quale Italia avessero percepito Benjamin e la schiera di intellettuali sulla Costiera Amalfitana e sulle isole prospicienti?⁶⁶⁷ Nei mesi di Pirandello a Berlino, Benjamin immagina altrove lo spirito che avrebbe inaugurato una nuova era, proprio nella città con cui il Maestro fa la spola in quegli anni: Parigi. Nella capitale francese, attraverso una rivoluzione architettonica di ferro e di acciaio, si sarebbe realizzato, secondo Benjamin, quel „passaggio” alla modernità, e che gli italiani invece vedevano piuttosto a Berlino⁶⁶⁸.

Ma anche per i suoi nuovi edifici, che s'alzano nudi, candidi e diritti fra i pretenziosi dell'epoca guglielmina. Senza un solo ornamento decorativo, le alte facciate ricavano le loro linee essenziali dai grattacieli, dalle officine, dalle dighe, dai dirigibili ad armatura rigida. Una villa di Le Corbusier scopre la sua parentela col monoplano di Blériot. I magazzini di Karstadt si ispirano agli Zeppelin e a Babilonia. Rigidità di linee, prevalentemente verticali; luminosità dei materiali e solenne semplicità di struttura; eliminazione assoluta di curve oziose, di penduli tetti, di escrescenze pittoresche: ecco gli elementi. Risultati espressivi: l'esaltazione monumentale dello sforzo calcolato, della potenza intelligente. Architettura *razionale*, è giusto. La Ragione la ispira. Le migliori «fabbriche» di questo stile appariranno tra secoli come le cristallizzazioni della strenua volontà costruttiva d'Europa, gli estremi nostri bastioni contro l'Oriente così vicino. [...] Oggi la conquista di un fine pratico si esprime nello slancio dei pilastri torreggianti (Amministrazione Siemens), nella compiutezza del blocco a dado (Istituto Röntgen), nella serrata ammagliatura dei piani, delle finestre e degli spigoli: nella facciata di Mosse (pubblicità e giornali), aggressiva e minacciosa come la visiera di un elmo, o in quella di Herpich (mode e confezioni), che s'offre tutta come un'unica vetrina. In nessuna città al mondo sono così numerosi i begli edifici moderni. In nessun luogo la media delle costruzioni ha un così alto livello artistico, uno stile così coerente e cosciente. Uno stile di giovanile freschezza. I quartieri operai di Siemensstadt, Weissensee, di Spandau, di Steglitz; i quartieri di ville di Reinickendorf o Dahlem; gli edifici pubblici, stazioni, uffici postali, municipi, scuole,

⁶⁶⁶ All'indomani delle elezioni del 17 novembre 1929, lo stesso Antonello Gerbi, amico di Carlo Levi, Piero Gobetti e Giovanni Malagodi, tutt'altro che allineato al regime in patria, affermava convintamente che „Il successo berlinese degli Hakenkreuzler [croci uncinata] è anche più fragoroso, ma probabilmente meno impressionante. È verosimile che coi 130.000 voti ottenuti abbiano già raggiunto il punto di saturazione.” Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 30 novembre 1929, p. 37.

⁶⁶⁷ Per inciso, a proposito della percezione dell'Italia da parte di quel “cenacolo” di intellettuali tedeschi che si raccolse in Campania, sulle isole incastonate della Costiera amalfitana e nella città del Vesuvio, veramente si credette che Napoli potesse rappresentare l'epifania di una modernità sconosciuta? A Capri, l'isola del mito greco-romano, in pieno fascismo, si discusse animatamente intorno ai tavolini dello Scheffel-Café Hiddigeigei. Vi erano Maskim Gor'kij, Bernhard Reich e la moglie Asja Laci, lo stesso Walter Benjamin, cicerone di Ernst Bloch, a Capri nell'autunno del '24, i coniugi Gutkind e Rang che arrivarono pochi mesi dopo; tra di essi anche Theodor Wiesengrund Adorno, Siegfried Kracauer e Alfred Sohn-Rethel. La città partenopea assurse a simbolo delle forze primigenie, al pari della Calabria e della Sicilia per i viaggiatori del Settecento, divenendo libera trasposizione della trascendenza barocca con un esplosivo potenziale rivoluzionario della vita che scorreva per le sue strade e sarà proprio nei mesi di quel soggiorno che germoglieranno le prime pagine di *Strada a senso unico*.

⁶⁶⁸ Cfr. Giuseppe PIAZZA, *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa*, p. 189. Berlino, capitale delle “nuove forme, della sperimentazione e del nuovo”, aveva di gran lunga sorpassato Parigi. „E oggi Berlino insegna anche a Parigi.” Manlio MISEROCCHI, *Un'annata di teatro a Berlino*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XII, n. 8, 1930, pp. 9-10.

s'ispirano quasi tutti a questa semplicità grandiosa e matematica, che è la bellezza di Berlino 1930.⁶⁶⁹

La contaminazione degli spazi, pubblici e privati, Benjamin l'aveva di fatto percepita anche nella sua città natale, descrivendola ripetutamente nei suoi scritti autobiografici. E di fatti nella Berlino degli anni repubblicani più che mai si consumava quella frammistione e sovrapposizione di dimensioni spaesanti e ammiccanti, di luoghi che in osmosi offrivano simboli fuorvianti ed epifanici allo stesso tempo; indifferentemente che questi fossero le luci delle vetrine o gli scampoli di vita privata ed intima consumati in luoghi pubblici, e dunque condivisi, così spesso narrati nei reportage e nella letteratura odeporica degli italiani sottolineandone i ritmi futuristici.⁶⁷⁰

I “conoscenti sconosciuti” ripongono la loro fiducia nell'esperienza del „sotterraneo inconscio ed invisibile”, capace di affrancare⁶⁷¹. Assumono contorni epifanici, l'ebbrezza dei paradisi artificiali; la percezione del frastuono della metropoli viene assimilata all'esperienza temporale dell'Engadina come catarsi.⁶⁷²

I percorsi urbani in quanto discesa nell'abisso, possibile introspezione delle cose apparentemente esterne, sono dunque anche un possibile ritorno all'interiorità?⁶⁷³ La

⁶⁶⁹ Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 20 marzo 1930, pp. 118-119.

⁶⁷⁰ „Bestimmt will er das wörtlich verstanden wissen, weniger von den Häusern als von den Straßen. Denn sie sind ja die Wohnung des ewig unruhigen, ewig bewegten Wesens, das zwischen Hausmauern so viel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt, wie das Individuum im Schutze seiner vier Wände. Der Masse – und mit ihr lebt der Flaneur – sind die glänzenden, emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Brandmauern ihr Schreibpult, Zeitungskioske ihre Bibliotheken, Briefkästen ihre Bronzen, Bänke ihr Boudoir und die Caféterrasse der Erker, von wo sie auf ihr Hauswesen herabsieht. Wo am Gitter Asphaltarbeiter den Rock hängen haben, ist ihr Vestibül und die Torfahrt, die aus der Flucht der Höfe ins Freie leitet, der Zugang in die Kammern der Stadt.” Walter BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in *op. cit.*, vol. II, p. 83.

⁶⁷¹ Attitudine propria evidentemente non solo dei “conoscenti sconosciuti: „[...] l'attitudine avventurosa a «indagare» e «scoprire» nel «sepolto», nel «non rivelato», siano pietre o carte scritte, formano in lui una cultura dalle curiosità più diverse, con basi assolutamente eterogenee, ma capaci di confluire in una personalità tanto singolare quanto coerente.” Mario VERDONE, *Antonio Giulio Bragaglia*, in «Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia», Roma, Edizione di Bianco e Nero, 1965, Anno XXVI, maggio-giugno 1965, n. 5-6, p. 4.

⁶⁷² „Hätten sie auch nicht den Tiergarten, diesen heiligen Hain der Flanerie mit seinen Blicken auf die sakralen Fassaden der Tiergartenvillen, die Zelte, in denen man während des Jazz das Laub schwermütiger als sonst zu Boden sinken sehen kann, den Neuen See, von dem hier die Buchten und Bauminseln in Gedanken gezeichnet sind, 'wo wir im Winter kunstvoll holländernd große Achter ins Eis schrieben und im Herbst von der Holzbrücke am Bootshaus in den Kahn stiegen mit der Herzensdame, die unser Ruder steuerte' – wäre dies alles nicht, die Stadt wäre noch immer voll Landschaft. Spürten sie nur den Himmel über Hochbahnbögen so blau wie über Engadiner Ketten sich spannen, aus dem Getöse die Stille wie aus einer Brandung sich heben und kleine Straßen im Stadttinnern die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln. Freilich das wahre, die Stadt randvoll erfüllende Dasein des Städters in ihr, ohne das es dieses Wissen nicht gibt, ist nichts Billiges.” Walter BENJAMIN, *op. cit.*, vol. II, pp. 82-83.

⁶⁷³ Roberto Ubbidiente, nel far emergere gli apporti del tempo berlinese alla stesura della *Film-Novelle dei Sei personaggi*, si sofferma sulla „correlazione con il genere espressionista dello *Straßenfilm*”, quasi che la stesura nasca e cresca con metonimia. Sulla base della contaminazione delle due dimensioni della stessa realtà, quella dello „sfarzoso boulevard [...] illuminato a festa grazie ad una teoria di lampioni elettrici” e „il vicolo nelle immediate vicinanze [...] lercio e deserto”, suggerisce il motivo della ‘deviazione’ del personaggio del Poeta”. La deviazione dalla ‘retta via’, di cui scrive Ubbidiente, è funzionale ad una introspezione dell'inconscio del Poeta nella *Film-Novelle dei Sei personaggi*; mutuando un concetto dalla

dispersione ingannevolmente caotica della città delle luci corrisponde *in nuce* ad un raccoglimento contemplativo su una scena agitata e confusa, dove le masse proletarie si riverberano e diventano tutt'uno con l'astrazione del popolo patrio in attesa di una nuova svolta rivoluzionaria. La "parola d'ordine" è sfuggire a "quella modernità" cui era proprio impossibile sottrarsi: un desiderio onirico struggente, la cui disillusione avrebbe avuto per taluni risvolti drammatici, trattandosi di un improbabile *reset*, per un inattuabile ritorno al bivio dove era avvenuto lo scarto sbagliato. Quante "rivoluzioni" paventate per rifuggire quella cultura borghese straniante, l'ipocrisia etica del tempo? Quante possibili convergenze, al netto del fatto che in Italia si era già consumata, secondo Benjamin, una "rivoluzione" che aveva preso l'avvio dal Futurismo⁶⁷⁴? Che n'è stato della sintesi, impossibile per una parte di quegli italiani a Berlino, che avrebbe dovuto dedursi dai suggerimenti della vita intellettuale berlinese, notturna ma non solo, e dagli spunti di quotidianità rivoluzionaria latente?

Pirandello registra poco di quanto si muoveva intorno a quei "conoscenti sconosciuti", poco di personaggi come Piscator e Kracauer, Klemperer, Leo Strauss, Brecht e Adorno; il suo era un universo di „speranza disperata" sì, ma sostanzialmente pirandello-centrico. Lo fecero, al suo posto germanisti di professione come lo Spaini, la giovane Mazzucchetti, lo stesso Anton Giulio Bragaglia, Antonello Gerbi; saggisti, corrispondenti, critici e giornalisti, taluni tendenziosi e di parte come Gaetano Fazio⁶⁷⁵, Manlio Miserocchi⁶⁷⁶, Lino Màsala, Ettore M. Margadonna, e altri come Alfredo Stendardo, perché la vera capitale degli anni Venti non era Parigi, bensì Berlino. Tuttavia, la mappa che avrebbe potuto emancipare sé stessi e il mondo cui afferivano non fu mai tracciata. A nulla valse quel labirinto così gravido di indicazioni per capire a quale punto della storia si trovavano e, soprattutto, per trarne utili *fotogrammi* per riprendere quel cammino, che per loro stessa denuncia si era interrotto all'inizio della "svolta", consapevoli che il progresso non poteva limitarsi a quel tempo vissuto.

fisica quantistica, si potrebbe considerare la valenza dell'esperienza del vicolo, simmetrica rispetto all'esperienza che l'intellettuale italiano compie immergendosi nella poliedricità di tante scene della Berlino 'degradata'. Cfr. Roberto UBBIDIENTE, *La vision de la pensée*, *op. cit.*, pp. 254-255.

⁶⁷⁴ Cfr. Walter BENJAMIN, *op. cit.*, vol. I, p. 1040. Si veda anche quanto scrisse Hans RICHTER in risposta ad un articolo piuttosto piccato di Anton Giulio Bragaglia, in Mario VERDONE, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷⁵ Pirandello dà conto di una sua visita nella lettera a Marta Abba del 30 giugno 1929. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, *op.cit.*, p. 216.

⁶⁷⁶ Manlio Miserocchi, allineato, ammiccante nei confronti degli autori dell'*establishment*, non sempre puntuale, talvolta contraddittorio, anche nello stesso articolo, dove scrive tutto e il contrario di tutto, come ad esempio in *Un'annata a Berlino*, pubblicato in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XII n. 8, 1930, pp. 29-30, dove celebra "Pirandello, il quale è rientrato trionfalmente sulle scene berlinesi dopo due stagioni di silenzio". Nello stesso articolo, Miserocchi si scaglia nuovamente contro Piscator, contro „la Germania [che] cambia. Imita brutalmente lo stile americano".

Occupo una stanza blu come è blu una matita blu. Ci sto dentro come un errore grave in un compito di scuola.⁶⁷⁷

Ma dunque c'è qualcosa di vero nel mondo, se nel contatto con gli uomini io ricevo tali brividi, sia pur fuggevoli e dubbi; non è dunque tutto un gran vuoto che si debba riempire a fatica, con incosciente o volontaria menzogna! La vita non è dunque per tutti come un motivo che ronzi perennemente all'orecchio e che pure non si riesce mai a cogliere, a definire, a cantare con la bocca. [...] Qualunque carta bianca potrei dunque presentarvi come documento della mia esistenza, se voi sapeste leggere anche il non scritto.⁶⁷⁸

PIRANDELLO UOMO DEL SUD: IL CONTESTO DELL' "ESILIO" A NORD

Nella Berlino weimariana degli ultimi anni Venti, sullo sfondo di una "messinscena" che ormai stava consumando gli ultimi atti, giunge in qualche modo ad una prima conclusione un processo che aveva preso l'avvio nei primi anni del Novecento con protagonisti che erano stati i primi attori di una transizione dalla compiuta riunificazione verso l'avvio di uno Stato che farraginosamente cercava di proiettarsi fuori dall'Ottocento verso il nuovo secolo. Nella Berlino di Ferruccio Busoni, Giuseppe Antonio Borgese aveva colto la crisi di un progetto culturale, il cui apice era rappresentato da una Germania che nella visione goethiana tendeva all'umanesimo della tradizione classica e che già prima della Grande Guerra si pensò di vedere frantumarsi nel modernismo guglielmino. Intorno alla discussione che coinvolse il rapporto tra cultura e potere, ovvero il contributo della prima nella costruzione di un ipotetico assetto dello Stato riformato, il modello tedesco trova un riferimento certo nell'opera del Croce che poteva essere intesa anche come una mediazione culturale tra il Nord e il Sud d'Europa, tra il radicalizzarsi delle diverse spinte nazionalistiche ed una visione universalistica del Vecchio continente, attraverso l'esplorazione della sua filosofia dell'idealismo. Le vicende belliche riposizionarono gli schieramenti, anche quelli degli intellettuali, tuttavia l'atteggiamento del Croce e di una parte dell'intelligèzia italiana, nonostante le ambiguità note, mantenne, anche negli anni del dopoguerra, un atteggiamento di apertura, continuando un'opera di interscambio che non era venata di sudditanza ma neppure di supponenza. Il modesto drappello di italiani che lessero gli anni della Repubblica weimariana da un'angolazione che coglieva il contributo positivo del nuovo modello tedesco, insieme alle istanze democratiche e di giustizia sociale che esso presupponeva, come Mario Mariani, Giorgio

⁶⁷⁷ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*. Prefazione di Geno Pampaloni, Milano, Club degli Editori, 1968, p. 20.

⁶⁷⁸ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986, p. 14 e p. 61.

Pasquali, Luciano Magrini, Antonello Gerbi, furono certamente minoranza tra la „piccola colonia” di italiani nella capitale tedesca ed ebbero un ruolo secondario nella mediazione culturale della prima metà del Novecento. Lungo l’asse di quest’interazione, gli italiani a Berlino si trovarono ad essere coinvolti in un’operazione di rifondazione ideologica e culturale che ondeggiava continuamente tra l’attrazione delle avanguardie e le resistenze tipiche di un clima culturale condizionato da un conservatorismo fortemente radicato e che si nutriva, oltre che del ritardo economico-culturale italiano, anche di una sublimazione della “diversità” italica, che li portava comunque a considerarsi diretti discendenti di un mondo che ovunque mostrava i suoi ammiccamenti mitici. Sullo sfondo del dramma della Repubblica di Weimar, si agitarono le discussioni patrie intorno ai problemi che attinsero proprio a quella “rifondazione ideologica e culturale”, alla definizione dell’artista totale, che registrò convergenze culturali notevoli tra il cattolicesimo ed il fascismo, tratti che si riscontravano anche nelle assonanze di molti scritti di Silvio D’Amico, ad esempio, e buona parte degli italiani a Berlino di quel periodo, alla gestione dei nuovi fenomeni di massa e del rapporto di questi con il ruolo degli intellettuali e delle nuove forme d’arte. Nelle tensioni conservatrici e rivoluzionarie del ventennio fascista, tra le fibrillazioni di un’Italia agitata da una poderosa quanto confusa determinazione di autoaffermazione, gli italiani a Berlino riflessero, nella percezione della Germania repubblicana, le controverse sfaccettature di attese ed aneliti del Bel Paese. Con l’intensificarsi della virulenza nazionalsocialista, si passò da un ottativo di restaurazione dell’universalità classico-mediterranea all’idea di un fascismo universale, d’esportazione, capace di sanare le contraddizioni weimariane e coniugare, secondo loro, le legittime aspirazioni delle masse e la valorizzazione dell’individuo, unico baluardo possibile capace di arrestare l’alienazione dei modelli anglosassoni e weimariani. I corrispondenti da Berlino, quasi tutti allineati, da Paolo Monelli a Giuseppe Piazza, da Pietro Solari a Guido Piovene e Corrado Pavolini, interpretarono la deriva autoritaria da un osservatorio fortemente convinto del modello patrio. Ad eccezione di Antonello Gerbi, che si entusiasmò per le peculiarità della Germania weimariana, ispirata ad una razionalizzazione dei processi della società moderna, i pezzi spediti in patria riferivano, con progressivo compiacimento, dell’inarrestabile entropia della Repubblica come logica conseguenza di quella „modernizzazione malata” imposta da una politica culturale che traeva i suoi impulsi più importanti dalla componente ebraica.

Un antisemitismo trasversale, crescente, espresse l’insofferenza degli intellettuali italiani del Ventennio per quel teatro weimariano impegnato e politico, asservito, secondo loro, alla *machinerie* del *régisseur*, lanciando continuamente strali acuminati contro la „cricca” di Reinhardt e Piscator.

A sostenere quest’impostazione contribuirono anche gli interventi di Luigi Pirandello, referente privilegiato e autorevole, che tuttavia non possono essere estrapolati da un contesto molto più complesso di elaborazione culturale e creativa⁶⁷⁹. Molte delle sue

⁶⁷⁹ Roberto Alonge, scrisse, a proposito di Pirandello, che „invecchiare è capire. [...] Otto anni più tardi Pirandello è definitivamente vecchio. Nel ‘29 ha sessantadue anni”, dunque, seguendo il ragionamento di

esternazioni del “biennio” berlinese risultarono, tuttavia, spesso speculari a quelle di “mestiere”, proprie della stampa propagandistica e nettamente schierata, che attinsero alla discussione intorno all’arte, al teatro, ma anche al ruolo degli intellettuali, nonché alle proprietà precipue del Nord e del Sud, dell’essere latini e mediterranei piuttosto che tedeschi. Intorno agli stereotipi e ai luoghi comuni che infarcirono gli articoli di politica e di economia sui quotidiani – Monelli, Piazza, Piovene, Pavolini, come anche buona parte della belletristica di quegli anni, i *feuilletons* – gli elzeviri pubblicati sui quotidiani dell’epoca a firma di Rosso di San Secondo, Corrado Alvaro, Pietro Solari, Anton Giulio Bragaglia, tanto per citarne alcuni, ottenevano talvolta proprio dagli interventi del Maestro una sorta di legittimazione autorevole e definitiva.

Nel percepire la realtà della metropoli incastonata sulla piattaforma lacustre del Brandenburgo, Pirandello alla ricerca di un ordine nel caotico scontro-incontro di vita e arte, sembra presupporre un’entità noumenica, seppure distratta dai sommovimenti di un’inutile apparenza, come si presentavano le manifestazioni delle sovrastrutture borghesi, che non negavano una sorta di ragion pratica capace di cogliere e di recepire, senza arrestare l’inarrestabile movimento della vita, il dinamismo delle varie crisi senza lasciarsene ammaliare.

Nella sua percezione di Berlino il Maestro sembra avvicinarsi talvolta più alla visione di Antonello Gerbi, – alla città capace di convogliare i mille rivoli di vita, apparentemente casuali nel loro procedere, in un invisibile sistema ordinante – che non al caos alienante della foresta di pietra e di acciaio che svuotava Rosso, costringendo quest’ultimo a rifugiarsi nell’elemento vivifico e mitico dei boschi di Grunewald piuttosto che nella miriade di cromatismi dei laghi intorno alla città, dove al mito solare dell’oro di Sicilia si sostituiva il surrogato „ultravioletto”, non distante dal blu azzurrino di Eichendorff.

L’insistenza di Rosso, almeno negli anni immediatamente susseguenti la prima della *Schöne Schlafende* a Düsseldorf, su una realtà metropolitana tra la cronaca del *flâneur* alla Benjamin e il surrealismo alla Chagall, che diverrà cronaca solo a partire dal 1931, tendeva ad una poetizzazione del reale come astrazione di un universale umano disatteso e

Alonge, nel frattempo, aveva compreso moltissimo, assimilato e fatta propria buona parte della lezione di quelle avanguardie che, nello stesso saggio, poche pagine dopo, Luigi Squarzina, rovescia il giudizio appena espresso da Alonge che, nel comparare *Stasera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*, aveva recuperato Pirandello ad un’altra lezione, questa volta a quella dell’illustre “conoscente sconosciuto” Bertolt Brecht. Per inciso si ricorda che Pirandello vide l’*Opera da tre soldi*, allo Schiffbauerdamm, insieme a Marta: „[...] sono qua trattenuto dalle trattative in corso per la rappresentazione a Berlino della stessa commedia, trattative che verranno a conclusione proprio in questi giorni. La commedia è contesa da due, e cioè dal Saltenburg, direttore del ‘Lessing Theater’, (dove ora si sta rappresentando ‘Fiamma’ con la Dorsch) e dal Gerasch, impresario, che la vuol dare al ‘Bauerschiffdamm Theater’, (dove, ti ricordi? Sentimmo insieme *3 Groschen Oper*) e poi condurla in tournée per tutta la Germania e a Vienna.” Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 30. IV. 1930, pp. 378-379. Squarzina retrodata il rapporto “con lo spirito delle avanguardie” e con „l’idea «di teatro totale» senza nessi, ovviamente, con il progetto Gropius per Piscator che è del 1927”, ben prima del suo “esilio volontario” berlinese, al tempo della stesura di *Ciascuno a suo modo* del 1923. Cfr. Roberto ALONGE, *Pirandello, l’attore e il regista*, e Luigi SQUARZINA, op. cit., rispettivamente, pp. 158-159 e p. 163. Al riguardo si veda anche l’interessante contributo di Konrad SCHOELL, *Pirandello und die Avantgarde*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», n. 16, novembre 1986, pp. 40-54.

tuttavia immerso in una tensione drammatica alla ricerca di un'arte che portasse ad una sintesi delle aspirazioni di una Germania inattuale, quella classico-romantica, tra Goethe e Heine, con il mito pseudostorico, per lui attualissimo, della poesia assoluta del fascismo, che avrebbe dovuto dare il suo apporto razionale alla vivificazione della compostezza ellenica.

Tra la Berlino di Pirandello e quella di Rosso di San Secondo, tra quella di Antonello Gerbi o di Pietro Solari e Alvaro, vive una città, una *Weltanschauung*, composita, che di fatto aveva visto una progressiva erosione della sua propulsione e del dinamismo, che quasi emblematicamente si chiude con la celebrazione del *Fenomeno Brecht* sulle pagine di «Scenario» del marzo 1932.⁶⁸⁰

Il paradosso che si manifesta all'inizio degli anni Trenta, proprio perché espresso per bocca dei cosiddetti allineati al regime patrio, riafferma con rinnovato vigore il concetto di un'arte che tutto doveva essere fuorché propaganda politica, come lo era stata quella del Ventennio d'oro tedesco, a detta della stragrande maggioranza degli intellettuali italiani a Berlino.

Rosso di San Secondo intervistato dal *Berliner Lokal-Anzeiger* sul teatro tedesco e su quello italiano, ha detto tra l'altro che, come artista, non comprende né ammette sul teatro una propaganda politica. „Ho potuto constatare – ha soggiunto – che a Berlino se ne fa molta. Credo sinceramente che questo disturbi la precisa natura dell'arte senza riuscire ad ottenere lo scopo prefissosi di influenzare le masse. Alcune volte tale propaganda mi è apparsa addirittura puerile ed anche banale”.⁶⁸¹

L'assonanza tra le dichiarazioni di Pirandello, Alvaro, Rosso, Silvio D'Amico, potrebbero far pensare quasi ad un'omologazione, tanto sono simili, e questo non stupisce; molto di più, ma solo ad un primo acchito, il tono dell'intervista rilasciata da Reinhardt a Silvio D'Amico durante i *Salzburger Festspiele* del 1933.

– E i grandi soggetti sociali e nazionali? E i drammi del sangue, della stirpe, della patria? Non sono anch'essi per l'anima delle folle? – Ma certo: purché si tratti d'opere di fede, e non di propaganda. E voglio dire: purché l'artista li scriva per esprimere un suo sentimento spontaneo e profondo; non per sostenere ufficiosamente una tesi dell'ora, su commissione avuta. La propaganda può essere una cosa assai rispettabile; può essere, praticamente e immediatamente, una cosa più importante dell'arte; ma è certo una cosa molto differente da essa. Un combattimento, finché si combatte, non può essere che un combattimento; solamente *dopo*, oggettivato e distaccato nel ricordo, può diventare materia d'arte. Perciò le rivoluzioni, *finché sono in atto*, è difficile che ispirino arte vera: si pensi alla rivoluzione francese, che non dette un solo dramma, o alla Russia d'oggi, il cui teatro di propaganda non ha rivelato un poeta. E mi si lasci dire che l'umanità oggi domanda all'arte, e in specie al teatro, non la

⁶⁸⁰ Enrico ROCCA, *Il fenomeno Brecht*, in «Scenario», A. I, n. 2, marzo 1932, pp. 3-7.

⁶⁸¹ Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Rosso di San Secondo e i problemi della scena*, in «La Stampa», A. 63, n. 43, martedì 19 febbraio 1929, p. 5.

polemica quotidiana, ma precisamente l'evasione da codesta polemica: ne domanda l'oblio, cercando un rifugio in un mondo ideale.⁶⁸²

Il momento drammatico nel quale Reinhardt si trovò a rilasciare quell'intervista, non ammette comunanze con l'enfasi con la quale gli intellettuali italiani declamavano un'arte che avrebbe dovuto sgorgare dal profondo dello spirito popolare e di cui l'artista doveva farsi necessariamente interprete. Tuttavia, prendendo proprio spunto dal "vento nuovo" che soffiava a Berlino, che Lavinia Mazzucchetti osservava non senza timori⁶⁸³, si sostenne una ribellione contro l'astrazione del realismo e del naturalismo in nome di un'estetica che per definizione era appannaggio dello spirito italico. Rivoluzione e ritorno alle origini della propria identità culturale: era questa l'evocazione magica che in parte sintetizzava le posizioni dell'elitarismo malapartiano, intriso dell'incessante dinamismo creativo gentiliano, e dei vaneggiamenti razziali di Evola.

Sul piano squisitamente culturale, le idee del cattolico Silvio D'Amico, nella sua chiamata alla costruzione di "un'arte fascista", con la fondazione di «Scenario» nel febbraio del 1932, riprendevano la censura di quel teatro "bolscevizzato" della Repubblica di Weimar, insistendo sul carattere "autentico", non artificioso dell'ispirazione, un atto puramente irrazionale che al contempo altro non poteva essere che il sentire fascista d'Italia.

Se questi spiriti sono davvero creatori, i problemi sono d'essi spiriti, e non sono un indistinto e un indeterminato nel tempo; ma punti indistinti e indeterminati dello stesso spirito attivo, il quale appunto perché li ha in sé, connaturali, e vivo travaglio, può trovare la forza di liberarsene, esprimendoli. E sono problemi attivi appunto perché non enunciati dalla critica, ma da esprimere per mezzo dell'arte; non definiti, cioè, col puro intelletto che li raffredda e li rapprende e, naturalmente, li uccide, in quanto problemi, col solo enunciarli; ma da rappresentare per mezzo dell'arte in una forma, che è la costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne.⁶⁸⁴

Ma mentre alcune posizioni di Pirandello si possono ammantare di venature talvolta di dissenso – il suo schierarsi, seppure allineato, presenta anche momenti quanto meno d'indipendenza intellettuale, se non di critica aperta – e il dissidio di Alvaro lascia talvolta trasparire anch'esso una posizione più frastagliata, il resto della colonia berlinese, nel suo complesso sostenne, compatta la visione mussoliniana. L'essere artisti fautori di una rivoluzione culturale fascista, poneva tuttavia l'esperienza berlinese in un ambito del tutto particolare. Essa costituì comunque la ricezione di elementi fortemente innovativi, non solo dal punto di vista puramente tecnico; si pensi al cinema, ma anche alle messinscena di Guido Salvini, l'ombra di Reinhardt nelle sue *tournées* italiane, suo assistente alla regia nonché traduttore, ad Anton Giulio Bragaglia, allo stesso Alvaro che insieme ad Alberto

⁶⁸² Silvio D'AMICO, *Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*, in «La Tribuna-L'Ida Nazionale», 6 settembre 1933.

⁶⁸³ Cfr. Lavinia MAZZUCCHETTI, *Il teatro in Germania. Umori nuovi*, in «Comœdia», A. XVI, n. 1, 15 gennaio 1934, pp. 25-29.

⁶⁸⁴ Luigi PIRANDELLO, *Teatro nuovo e teatro vecchio*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, op. cit., p. 233.

Spainì proposero, precocemente, in piena Asse Berlino-Roma, Kafka al pubblico italiano, alle pagine entusiaste per Brecht, già nel '29, di Manlio Miserochi in «Comœdia»⁶⁸⁵ e di Enrico Rocca nel 32 sulle pagine di «Scenario»⁶⁸⁶. Questi elementi, al di là delle dichiarazioni e degli intenti di regime, portarono nell'Italia fascista modelli di riferimento che ebbero largo accesso anche sulle scene nostrane; si pensi emblematicamente allo spazio dato proprio al *régisseur* austriaco in *tournee* in Italia, dall'aprile al maggio nel '32 nei teatri di Roma, Firenze, Milano, Genova e Torino, e ancora al Maggio Fiorentino dell'anno successivo con la messinscena di *Un sogno di mezza estate*, dove tutto l'apparato gli tributò un successo trionfale, ripetuto l'anno dopo alla Biennale in Campo Torvaso con *Il mercante di Venezia*, con nel mezzo *Il principe si diverte* messo in scena tra gennaio e marzo a Sanremo, Genova, Torino, Firenze e Roma, e ancor all'elenco di opere letterarie nate direttamente o indirettamente da quei soggiorni.

Nel 1933, Silvio D'Amico, in perfetta sintonia con Rosso di San Secondo e Corrado Alvaro, sulle pagine de «La Tribuna-L'Ida nazionale» del 6 settembre, in un articolo intitolato *Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*, assistito nell'intervista a Reinhardt da Guido Salvini, aveva descritto la disfatta morale della Germania, ascritta agli ebrei, commentando con un certo compiacimento „l'arrivo di qualcuno [...] con un grosso bastone in mano”.

Si sa quel che siano stati negli ultimi tre lustri l'arte tedesca, la letteratura tedesca, il teatro tedesco: espressioni esteticamente ineguali, ma umanamente terribili, d'una disfatta morale più orrenda che quella politica: negazione della vita, spiegata coi più infami perché, disperazione e nichilismo. Adesso finalmente è arrivato qualcuno, la cui opera sarebbe prematuro giudicare, ma che insomma reca in mano un gran bastone, col quale ha incominciato a far piazza pulita. E poiché di quel tale disfacimento, disintegrazione e nichilismo, i maggiori indiziati (se poi gli indizi siano esatti, è questione grossa; ma da esaminare a parte) sarebbero gli Ebrei, le legnate grosse sono per loro.⁶⁸⁷

Nello stesso articolo Silvio D'Amico affronta, su richiesta di Reinhardt, la questione del teatro all'aperto svelando un'incredibile assonanza tra l'idea di teatro di Rosso e del *metteur-en-scène* che a Salisburgo realizzò in definitiva la sua idea di teatro all'aperto, proprio colui che aveva eletto a bersaglio preferito della sua acrimonia antisemita ed illiberale.

Reinhardt domanda se sia proprio vero che, negli spettacoli all'aperto, gli antichi Romani avessero trovato una difesa decisiva dalle intemperie mediante il gran velario disteso sopra il teatro. – Così raccontano gli archeologi, – dico io – quantunque il velario dovesse servire meglio contro il sole che contro la pioggia. Ma non credo che

⁶⁸⁵ Manlio MISEROCCHI, *Ecco Berlino*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. 11, n. 1, 1929, pp. 29-30.

⁶⁸⁶ Enrico ROCCA, *Il fenomeno Brecht*, in «Scenario. Rivista mensile delle arti della scena», marzo 1932, A. I, N. 2, pp. 3-9.

⁶⁸⁷ Silvio D'AMICO, *Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*, in «La Tribuna-L'Ida Nazionale», 6 settembre 1933, p. 4.

oggi potremmo fare niente di simile. – O perché? – Perché noi moderni al teatro all’aperto chiediamo cose a cui gli antichi probabilmente non pensavano affatto. I nostri padri Romani debbono aver costruito all’aperto i loro teatri soprattutto per ragioni di spazio, avendo da ospitarvi grandi folle. Ma quando, dal tetto che copriva la scena, i marinai avevano teso il velario sopra i più alti gradini della cavea, il luogo doveva diventare abbastanza simile a un immenso teatro chiuso. Nel quale, almeno finché lo spettacolo restò drammatico, ossia non divenne mimico e coreografico, il pubblico dovette chiedere quasi tutte le suggestioni *alla parola* dell’attore, incorniciato da una scena estremamente sobria e di minima importanza. Per noi moderni, le cose vanno assai diversamente. Noi torniamo, di quando in quando, all’aperto, per tornare alla visione ed al sentimento *della natura*: la quale, in teatro, agli antichi doveva importar poco. Noi a Siracusa vogliamo vedere la pianura e il mare, e chieder loro il commento a Eschilo e a Sofocle: come, press’a poco, i letterati e gentiluomini del nostro Rinascimento chiedevano alle selvette addomesticate e ai giardini ben potati lo sfondo all’artificio dei loro drammi pastorali. I moderni, insomma, hanno domandato e domandano, alla natura e al paesaggio, una vera e propria *collaborazione*. Lei, signor Reinhardt, quando rappresenta *Jedermann*, fa appello alla suggestione del cielo, della formidabile piazza silenziosa, della solenne facciata del Duomo; quando rappresenta *Faust*, approfitta d’un ampio spazio per allinearvi una grandissima scena multipla, e approfitta del crepuscolo, della notte, della cima del monte, perfino delle campane circostanti. Tutti effetti che agli antichi dovevano essere ignoti... Reinhardt non pare persuaso, e insiste: – Ne è proprio sicuro? Nel teatro di Taormina, con quel cielo e con quell’Etna, i Greci ed i Romani non pensarono alla loro collaborazione? A me, per *Jedermann*, giovano anche gli improvvisi voli dei colombi tra le cornici del tempio (m’hanno addirittura chiesto, piccola esagerazione, se li ho ammaestrati); e gli antichi, con i paesaggi di cui disponevano, non facevano appello alla natura? A quella natura, da cui l’arte di Eschilo e Sofocle in qualche modo derivava? – E allora, foss’anche stato così come lei dice, che mai poteva la protezione materiale del velario, contro lo scolorirsi di tutto un paesaggio diventato piovoso? – Questo è vero. In fondo, è come quando noi, in caso di cattivo tempo, dobbiamo trasportare lo spettacolo nell’interno del *Festspielhaus*. Dobbiamo, cioè, rinunciare a *quello* spettacolo, e darne *un altro*: guaio senza rimedio.

La straordinaria convergenza tra il discorso di Mussolini, davanti agli autori italiani, e l’idea di un teatro di massa, aperto alla scena viva di un mondo reale e tuttavia mitico nella sua valenza simbolica e antropomorfa, rompeva in realtà l’accerchiamento che il teatro continuava a subire nella società di massa, per un verso attraverso l’avvento del cinema, per un altro dal mutamento delle modalità percettive che i nuovi ritmi imposero.

Tuttavia, Reinhardt sembra sempre più preso dall’idea degli spettacoli, se non proprio all’aperto, almeno per grandi folle: che del resto ha prediletto in ogni tempo. E lo si intende facilmente, man mano che il nostro colloquio procede. Allorché, a una domanda di lui sull’attività di Pirandello, io gli espongo minutamente l’intreccio del suo lavoro non ancor rappresentato, *Quando si è qualcuno*, Reinhardt l’ascolta con estrema attenzione, evidentemente sedotto dai pretesti che la trama offre a una messinscena moderna; ma in conclusione osserva: – Bellissimo; però, crede che possa conquistare *un gran pubblico*? Il gran pubblico, l’anima delle moltitudini, a cui il grande inscenatore di prodigi scenici Max Reinhardt ha sempre mirato, oggi lo attirano più che mai. Alle mie domande sulla sua prossima stagione a Parigi, dove

andrà a mettere in scena *Die Fledermaus* di Strauss, in quello strumento di precisione meccanica, il teatro Pigalle, che ha già respinto Antoine e Baty e fatto sudare ben bene Jouvet, risponde accennandomi a un altro progetto da lui accarezzato. E cioè, un giro artistico internazionale con una specie di Carro di Tespi *monstre*: una compagnia che vada recitando sotto le tende, come i circhi, tre «misteri» (Reinhardt li chiama così tutti e tre): l'ormai ben noto *Jedermann*; un altro mistero che lo stesso Hofmannsthal trasse da Calderón de la Barca, *Welttheater*; infine il *Faust* di Goethe in una nuova messinscena. – Drammi religiosi, – dice Reinhardt – parole d'amore e di morte: temi con cui l'anima delle folle non si stancherà mai di comunicare. – E i grandi soggetti sociali e nazionali? E i drammi del sangue, della stirpe, della patria? Non sono anch'essi per l'anima delle folle?⁶⁸⁸

L'idea sansecondiana di un teatro greco, all'aperto, sotto il cielo del mito classico, perseguiva in realtà obiettivi diversi da quella di Reinhardt ed era motivata da argomentazioni che contaminavano arte e politica, legittime ambizioni personalistiche e vagheggiamenti di „superartistissimo” nietzschiano, capace di saltare a piè pari il “passatismo” italiano, resuscitare l'antica indole greco-latina, proiettarsi nella costruzione di un futuro che, rivivificando i miti del passato, gettava un ponte verso un mondo nuovo che poteva dispiegarsi in una dimensione reale e non sonnambolica. S'inseriva così il poeta “vate”, segnato dalle stigmate di una crisi esistenziale latente, confinato in un ambito di nicchia, in un contesto che rendeva la sua opera capace di pervasione nell'ottica appunto dell'azione sinergica di arte e potere, così come era stata declamata dal duce. Gaetano Biccari sottolinea, opportunamente, l'escalazione del tono degli elzeviri sansecondiani, la virulenza dei suoi pezzi sul «Popolo d'Italia», a partire dai festeggiamenti goethiani del 1932, ponendo proprio l'accento „sulla riproposizione di quel classicismo e di quel mito mediterraneo che più di cent'anni prima aveva attratto Goethe in Italia”⁶⁸⁹. Tant'è che alla domanda „In che modo ci capiscono i tedeschi?”, nell'intervista pubblicata col titolo *Arrivi e partenze* del 2 giugno 1929, a firma del „postiglione d'Europa”, Corrado Alvaro risponde:

Come io stento definirli, essi non sanno definirci, e il meglio che possano dire loro di noi, è l'eterno sospiro verso il sentimento della vita italiana, della quale non mi ha abbandonato che raramente la nostalgia.⁶⁹⁰

La delusione di Pirandello all'indomani del mancato sbocco del suo Teatro dell'Arte in un Teatro di Stato sfocia in una serie di malumori nei confronti del regime, di cui Rudolf Frank riferì nel suo *Spiegelzeit meines Lebens*, e che lo stesso Pirandello espresse anche in prima persona nelle interviste che precedettero la sua partenza per Berlino. Il sogno tramontato, ma mai del tutto, di essere lui un novello Virgilio per il suo Cesare Mussolini, aveva tuttavia preso l'avvio dalle espressioni che suscitarono le sue esternazioni durante la tournée in

⁶⁸⁸ Ivi.

⁶⁸⁹ Cfr. Gaetano BICCARI, „Zuflucht des Geistes?”, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁹⁰ *Arrivi e partenze. La Germania letteraria oggi. Intervista con Corrado Alvaro*, in «La Fiera Letteraria», Anno V, n. 22, 2 giugno 1929, p. 6.

Sudamerica. Nelle interviste che rilasciò allora, Pirandello riaffermò la sua lealtà al regime e anzi tenne a sottolineare il suo ruolo di portabandiera di un'Italia nuova e importante, „la migliore propaganda nazionale“; ciò non tolse che al suo rientro fu costretto a giustificarsi in presenza di Augusto Turati, l'allora segretario del PNF, e spiegare gli articoli di giornale che Enrico Corradini aveva messo insieme.

Corrado Alvaro annotò l'ira del maestro, di come scaraventò a terra la tessera del partito: quella che, da „impolitico“ qual'era, aveva chiesto nel momento più sbagliato possibile del Ventennio. L'episodio attesta comunque il rapporto, non tanto con il duce, ma certo con alcuni personaggi autorevoli del partito come il Farinacci, ai quali era più che invisibile. Gaspare Giudice sostenne che la supposta disaffezione nei confronti del PNF sia iniziata con la creazione dell'OVRA⁶⁹¹, evento che, secondo Giudice, spinse Pirandello in una sorta di posizione apolitica.⁶⁹²

Quali che siano stati i molti antefatti della partenza di Pirandello per Berlino, pur sempre dibattuto tra passato e futuro, con un presente dai contorni fluidi, ebbe sicuramente un ruolo deciso l'urgenza di superare l'*impasse* di quegli anni, la diatriba stagnante intorno al

⁶⁹¹ Cfr. Alberto Cesare ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Roberto DE FELICE, Roma, Bulzoni, 1974.

⁶⁹² Si riporta un passo tratto dal testo di Georg Zivier, *Das Romanische Café*. Quanto sia attendibile, nonostante i molti virgolettati, a distanza di quarant'anni abbondanti dai fatti che lo scrittore tedesco ricorda, non è possibile dire. Secondo lo Zivier, Pirandello sarebbe intervenuto in una discussione in difesa di un reduce. Georg Zivier sostiene anche che fosse presente Klabund, „Klabund strich vorbei, blaß von Angesicht, schäbig gekleidet, und das Mädchen Peter griff sich theatralisch ans Herz.“ Alfred Henschke morì a Davos nell'agosto del 1928, Pirandello giunse a Berlino in ottobre. Ci sembra, inoltre, improbabile che il Maestro sia intervenuto così pesantemente e in pubblico, ma tant'è. „Schaut doch“, leierte Mascha, das hellhäutige Mädchen mit den Negerlippen, „jetzt haben sie sogar den alten Pirandello aus seinem Winkel aufgescheucht, [...]“ Und wirklich, der Dichter Luigi Pirandello war aus seiner Einsamkeit herausgetreten und kam heran, verwundert, irritiert: „Che cosa è questo?“ „Lassen Sie sich doch bitte nicht stören, Herr Professor!“ bat sehr sanft der Portier, ohne indessen seinen Klammergriff zu lockern. Aber der Maestro war empört. Sein sizilianisches Temperament brach durch, und er rief: „Ich bin sehr gestört! Ja, sehr gestört, weil die Schicklichkeit ist gestört, und die Würde des Menschen ist gestört!“ Ein wohlgenährter, gut gekleideter Herr mit leicht geröteten Wangen – man wußte von ihm nur, daß er ein Vorkriegsstammgast des Hauses und ein Freund des Herrn Fiering war, dem das ‚Romanische‘ gehörte – meinte, der Portier sei im Recht: „Nassauer gehören rausgeschmissen!“ „Sie haben's nötig“, konterte das Mädchen Peter. „Sie Antiquität, Sie Ausgrabung!“ „So was wie du gehört übers Knie gelegt“, erwiderte sehr ruhevoll der alte Gast. Aber Pirandello war wieder in Emphase geraten: „Gewalttat ist niemals im Recht“, dozierte er, „ist immer im Unrecht.“ „Und wenn einer kommt und kommt und bezahlt nicht?“ verteidigte der Portier den Standpunkt des Hauses. „Dann wird er nicht mehr bedient, vielleicht ... aber man ihm nicht quetscht die Luft aus dem Hals! In der Italia, meiner Heimat, da schlagen sie jetzt mit dem Holzknüppel! Ja, die Robusten auf die Schwachen hinab, mit dem manganello, mit dem Knüppelholz.“ „Ihr Mussolini hat Ordnung geschaffen, verdammt noch mal!“ ließ sich der Altgast wieder vernehmen. Pirandello hob den Arm. Es sah fast aus, als vollzöge er den Faschistengruß. Dann replizierte er: „Ja mit Olio ricino, man macht Ordnung in der Italia! Schüttet man flaschenweise den Oppositionellen durch Mund in Leib, da sie nicht mehr sagen, nein!, daß nur noch geschrien wird ‚Evviva il Duce‘. So man bricht ein Volk, Signori e Signore, ja, so man bricht ein Volk und macht es zahm, sag' ich, und läßt die Jugend singen die Giovinezza, primavera di bellezza, Frühling der Schönheit! – Aber Winter der Qualen, sag' ich!“ Georg ZIVIER, *Das Romanische Café. Erscheinungen und Randerscheinungen rund um die Gedächtniskirche*. Berlin, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1965, pp. 31, 34-35.

teatro, all'arte nel Bel Paese, le sue ambascie con il suo Teatro d'Arte, nonché l'illusione, per dirla con Alvaro, „di conciliare modernità e passato in un'espressione caratteristica di vita e arte”⁶⁹³.

Il senso di inadeguatezza, provinciale, è avvertito come un'urgenza da risolvere dal mondo nel quale viveva e agiva Pirandello e che aveva spinto lui stesso a rivolgersi più volte in prima persona al duce nella speranze di coniugare regime e arte⁶⁹⁴, credendo – in un *transfer* che richiama la triade edipica – al fine di giungere, saltando a piè pari la cronaca dell'Italia di quegli anni, alla conclusione di un travaglio destinato invece a perdurare. Così Alberto Spaini, competente conoscitore delle cose tedesche, riferisce del viaggio oltralpe di Anton Giulio Bragaglia:

Sul teatro francese preferirei sorvolare. [...] Avanguardia, zero. [...] Invece in Germania ... Quando si parla della Germania sembra impossibile parlare solo di teatro; bisognerebbe parlare di tutto: affari, industria, arte di tutti i generi – ed in genere della vita. Sono invasati dall'idea di agire, di fare presto, non presto, ma fare, di espandersi da ogni parte. Sono partiti da non so quanti anni in quarta velocità e non hanno nessuna intenzione di fermarsi. In questa specie di ballo di San Vito, il teatro ha tenuto il passo col resto; e la gente va a teatro perché il teatro non solo le dà la misura perfetta del suo ritmo, non solo rispecchia il pubblico, ma per proprio conto vive nella stessa ansia di arrivare in fondo che hanno tutti...⁶⁹⁵

⁶⁹³ „Da lontano le cose si vedono meglio, pare, e io ho avuto l'impressione che qualche cosa di nuovo sta nascendo nel nostro mondo, e che forse saremo abbastanza fortunati da conciliare modernità e passato in un'espressione caratteristica di vita e arte.” Corrado ALVARO, *Arrivi e partenze*, Ivi.

⁶⁹⁴ Di tenore non diverso l'articolo di Bragaglia indirizzato al duce: „Il Teatro Indipendente della Rivoluzione è ai vostri piedi [...] Fateci, o Duce, uscire da queste catacombe di credenti e fate trionfare la Fedel!”, *Lettera sul Teatro a Benito Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 20, 10 marzo 1929, p. 6.

⁶⁹⁵ Alberto SPAINI, *Anton Giulio Bragaglia da Parigi a Berlino*, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 19, 12 maggio 1929, p. 6. L'aggettivo provinciale, nei confronti del teatro pirandelliano, ricorre spesso in uno dei critici più in voga del tempo, Herbert Ihering. Michele Cometa riporta una recensione dello stesso che definiva “baggianata provinciale” *Vestire gli nudi*, andato in scena al Kammerspiele nel 1926. L'articolo citato da Cometa, «Berliner Börsen-Courier» del 6 aprile 1926, trova un riscontro simile, a pagina 3 del «Berliner Börsen-Zeitung» che pubblica un articolo di Julius Knopf, *Pirandello in den Kammerspielen “... Die Nackten kleiden ...?”*. „Wohl einer der letzten Ausläufer der Pirandello-Aera! Diese bühnenliterarische Mode, die Gutes und Minderwertiges wahllos durcheinander gewürfelt, neben dramatischen Weizen Spreukümmerlichkeiten serviert hat, scheint uns im Dahinsiechen zu sein. Die Uraufführung des bisher uns unbekanntenen Pirandellodramas wird sie nicht beleben. Zumal der Italiener darin eine merkwürdige technische Unbeholfenheit bekundet”, scriveva lo Knopf in «Berliner Börsen-Zeitung», A. 71, n. 158, 6 aprile 1926, p. 3. Wolfgang Sahlfeld, a pagina 23 del volume citato, riporta a sua volta un articolo di Herbert Ihering, pubblicato in occasione della prima a Darmstadt di *Mann ist Mann* di Brecht, il 24 settembre 1926, che sottolinea anch'esso il ritardo del teatro pirandelliano: „Brechts Mann ist Mann steht zu Kriegs- und Pirandello-Stücken wie Chaplins Goldrausch zum amerikanischen Abenteuerfilm. Beide überspringen das Zwischenstadium der Parodie und geben gleich den Humor. Bei beiden ist der Ausdruck kein technisches Experiment mehr, sondern Wesens-Wiedergabe“, in «Berliner Börsen-Courier», 28 settembre 1926 [...]. Anche in questo caso si trova un riscontro nel «Berliner Börsen-Zeitung», A. 72, n. 452, che a pagina 3, nell'edizione serale del 28 settembre 1926, riporta un articolo del Dr. E. E. Hoffmann, *Brechts „Mann ist Mann“*. *Uraufführung an dem hessischen Landestheater*. Darmstadt, 27. September.

Così, quasi in un'unione d'intenti, Corrado Alvaro fa eco all'intervista di Spaini, espandendo i contorni della chimera che attrasse Pirandello nella capitale della Repubblica di Weimar:

Essi [i Tedeschi] sono felici di vedere specchiato nei libri il senso del loro tempo, e di scoprire con l'aiuto degli scrittori i moti del mondo che passa. Le loro riviste sono tutte o quasi di contenuto sociale e attuale. [...] Ma occorre dare il meglio di noi, perché la Germania intellettuale d'oggi è un emporio delle cose migliori di tutto il mondo. Sebbene molti chiedono di noi, non siamo ancora riusciti a contare nel loro quadro letterario. [...] La volontà di sperimentare tutto è nei tedeschi insuperabile, la loro sete di conoscenza è mirabile, e questa perpetua creazione dell'oggi, se per molti versi riduce l'arte a un momento di moda, le permette alcune splendide fioriture e agli artisti una stagione almeno della loro vita di piena efficienza.⁶⁹⁶

Per tutto il 1928, «La Fiera Letteraria», prima ed in contemporanea al suo soggiorno a Berlino, documenta, non solo nel tormentone delle *Maschere nude del Bragaglia*, ma anche con interventi costanti in prima pagina a firma di Silvio d'Amico, Fracchia, Nicola de Pirro, Orio Vergani, l'annosa polemica sul teatro, tra conservatori ed innovatori, che di riflesso, relativamente alla prospettiva dell' "esilio", potremmo concentrare emblematicamente su due figure della scena tedesca, ovvero Reinhardt e Piscator, non solo perché su di loro si hanno riscontri diretti della posizione del Maestro, ma anche perché in qualche modo sono i rappresentanti di quella "sperimentazione" più volte evocata e che si sviluppa su due piani: uno eminentemente pubblico e l'altro politico, con un percorso divergente rispetto a quanto si poteva leggere negli elzeviri del tempo, ma che esemplifica anche le posizioni bipolari degli schieramenti.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ Corrado ALVARO, *Arrivi e partenze*, Ivi.

⁶⁹⁷ „Perciò nel 1928, a Berlino, intento alla stesura di *Questa sera si recita a soggetto*, deve aver preso nota con curiosità interessata, utilizzandolo per le sue meditazioni, di quanto a quella epoca andava sostenendo, sull'argomento, un altro *metteur en scène* berlinese, e dei più grandi: «Oggi si sono messe al servizio del teatro, con grande successo, le acquisizioni tecniche del nostro tempo. Faccio qui con rispetto il nome di Piscator. Si è introdotto nella sfera del teatro il film, si è introdotta la duttilità delle funzioni meccaniche. Tutto ciò è sicuramente produttivo e foriero di sviluppo. Mai il nuovo va ricusato a priori in nessun dominio dello spirito e del modo di vivere quotidiano... Ma si deve anche aggiungere che l'elemento tecnico, sulla scena, non può essere giudicato fine a se stesso, altrimenti si evocherebbe una condizione volta a concepire il dominio della tecnica in maniera assai affine all'*art pour l'art*. La parola va mantenuta come l'elemento più importante della poesia drammatica. Il movimento non la può sopraffare. Solo se parola e movimento si fondono, risultando vincolati in maniera inseparabile, si ha il culmine dell'espressione teatrale.» Questo regista è Leopold Jessner, il maestro dell'espressionismo scenico.” Umberto ARTIOLI, *Pirandello e la régie*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, op. cit., p. 215. Pochi mesi prima, nell'ottobre del 1928, in una celebre intervista, più volte ripresa – in ultimo anche da Roberto Ubbidente nel suo *Film- Novelle dei Sei Personaggi*, op. cit., p. 227, nota 30, con un refuso circa la data – Luigi Bottazzi riportò quanto segue. „Nei suoi viaggi all'estero e specialmente in Germania, Pirandello ha constatato gli enormi progressi compiuti in questi ultimi anni dalla tecnica teatrale. Ha visto quello che Reinhardt e Piscator sanno fare per la perfezione dello spettacolo. «Veri miracoli», esclama. Forse Piscator esagera nell'imitazione dei Russi. Egli ha osato perfino inscenare la *Locandiera* di Goldoni in stile cubista. Ma, a parte queste deplorable esagerazioni che si potrebbero anche definire aberrazioni, la tecnica teatrale tedesca riesce oggi a creare l'inverosimile, diventa una sorgente di meravigliose illusioni, e può trasportare gli spettatori, coi prodigi delle luci e con le improvvise trasformazioni dei palcoscenici, in piena fantasmagoria. Questa tecnica sta per raggiungere i

Vale la pena confrontare l'invettiva di Giuseppe Piazza nelle pagine già citate di *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* – dove si scaglia contro entrambi e contro la *machinerie* messa in piedi dai due col solo effetto di alienare il teatro e l'arte, affermando che „il *Régisseur* borghese Reinhardt non sia diverso dal *Régisseur* comunista Piscator” – con quanto dichiarò Bragaglia a Spaini prima su Reinhardt e poi su Piscator.

Reinhardt è sempre il nume tutelare. Per quanto anche Jessner abbia grandissimi successi, e non sia affatto della sua scuola, Reinhardt può assistere oggi a questo straordinario spettacolo: ci sono otto o dieci scolari suoi che fanno del Reinhardt perfetto. Esiste insomma qualcosa come la bottega di Reinhardt: nessuno si potrebbe accorgere se certe messe in scena sono di Reinhardt oppure dei suoi scolari. Questo dà a tutta la scena tedesca un senso di stabilità senza pari: quelli che venti anni fa erano i miracoli di Reinhardt, sono ora ripetuti su dieci scene diverse, costantemente, in ogni spettacolo. Ciò forma l'educazione di un pubblico e di attori impareggiabili. E questo pieno possesso della scena fa sì che i tedeschi possano affrontare qualunque autore, qualunque anche ostico spettacolo, trasformarlo secondo i loro bisogni, le loro capacità, portarlo in immediato contatto del pubblico. Il regista tedesco si permette straordinarie libertà con gli autori: egli trasforma, adatta, taglia, e persino aggiunge; ma fa sempre vivere, fa rivivere l'autore davanti al pubblico, ed il pubblico per questo non disserterà mai teatro. Ora Reinhardt ha messo in scena le “Spose di Windsor” ... in costume ottocentesco! Parrà una bizzarria senza senso, eppure quest'aria di famiglia data alla vecchia commedia shakespeariana, togliendole quel poco di muffa medievale che può avere e conservandole lo stesso un carattere di cosa passata, di cosa del tempo che fu, era proprio la trovata che ci voleva, ed il pubblico “riscopre” Fallstaf.⁶⁹⁸

Si capisce che Piscator era l'uomo che doveva avere successo con questa gente: ha inventato il “genere Piscator” che è in fatto di teatro la cosa più macchinosa e complicata che si possa immaginare: per fare una messa in scena egli ha bisogno non solo di due piattaforme mobili e di tre tapis roulants (ecco il mio palcoscenico multiplo, i tedeschi me l'hanno realizzato – ma per conto loro!) ma di quattro macchine di proiezione cinematografiche, di quattro lanterne magiche, di tutta una batteria di microfoni e di altoparlanti, di apparecchi di illuminazione fantastici. Le sue scene sono apparentemente semplicissime: quattro pareti dell'aspetto più che innocente; ma ogni parete è uno schermo cinematografico; e mentre gli attori parlano, due tre quattro schermi contemporaneamente commentano l'azione o la complicano o la integrano con proiezioni preparate appositamente. Con tapis roulants fa scorrere interi paesaggi sulla scena, sicché può rappresentare un autentico esercito in marcia, con tutti gli avvenimenti e le conversazioni che avvengono. Questo enorme Piscator, quasi mostruoso, va benone coll'enorme, quasi mostruoso ritmo di vita della Germania moderna, ed il suo teatro è infatti sempre pieno di gente. Ed anche la sua propaganda bolscevica ha un certo senso e contribuisce al successo; il malcontento che v'è in tutti per l'immobilità politica della

vertici della perfezione. Ma ha bisogno di opere che diano da mangiare alle macchine. Tra le meraviglie della tecnica e la povertà della fantasia c'è un abisso che bisogna colmare perché la tecnica non può essere fine a se stessa.” Luigi BOTTAZZI, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1928, p. 3.

⁶⁹⁸ Alberto SPAINI, *Anton Giulio Bragaglia da Parigi a Berlino*, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 19, 12 maggio 1929, p. 6.

Germania, trova in questo comunismo letterario e molto irrorato da acque di rose, qualcosa che risponde ai suoi vaghi e imprecisabili desideri.⁶⁹⁹

La percezione di Berlino non poteva essere più diversa rispetto ai cosiddetti giornalisti-scrittori allineati e lo confermano altre battute di Anton Giulio Bragaglia nell'intervista sopra citata.

C'è un buco: la politica; in politica dormono assolutamente. Ma vivono magnificamente bene senza la politica: almeno quella gente che si vede vivere: ognuno mangia, beve, lavora, si diverte, spende e guadagna per tre. Non so cosa ci sia sotto: alla superficie si vede questa specie di orgia di energia e di vita. Persino l'amore ha preso forme dinamiche... Dico quel certo amore che si svolge in una determinata sfera, tutta estranea all'amor platonico: si vedono girare per le strade donne mezze maschi, con tanto di stivaloni e di frustino, vere ire di Dio. Io non so immaginarmelo l'uomo che va a cercare da queste amazzoni "una mezz'ora d'oblio" – devono essere scene da serraglio.

Quanto la parte "dormiente" abbia contribuito al determinarsi della scena politica in Germania negli anni che seguirono, con il senno di poi, è finanche troppo evidente. Sta di fatto che Berlino, fino all'avvento del nazionalsocialismo, era al contempo anche una sorta di zona franca che aveva attratto, tra gli altri, parte dell'intelligenza italiana invisa al regime di Roma. Una situazione ideale per il Maestro, che nei confronti della storia, portatore qual era di una sicilianità sublimata nella metafora del Cavuso, stenta, distratto com'è, a riconoscere i prodromi degli anni avvenire. Pirandello, forse smarrito tra caos deterministico e caos stocastico, atteggiamento comunque non assimilabile al caos deterministico alla Verga, ma neppure alla fede nell'immutabilità gattopardesca né tanto meno ad un irrazionalismo fatalistico. Sarà stata questa latitanza nei confronti della storia che fece supporre al Camilleri sciasciano „un'antipatia mostruosa" nei confronti del suo conterraneo. Pirandello portava a Berlino, in sé, l'eredità di una realtà siciliana dinamica, quella legata alla storia dei secoli e non ai decenni del suo vissuto. Rosso di San Secondo inseguendo nei fantasmi berlinesi il supposto demone annichilente della passione finì, a sua volta, per riempire la scena di creature „altoparlanti, di questa terribile forza annidata in loro; [sapendo] che, qualunque cosa facciano, non potranno esulare dal loro destino", mancando con ciò il tangibile del momento.

[...] un'immagine formatasi a poco per volta, via via che una nuova opera veniva ad aggiungersi alle precedenti, un'immagine, dunque, colta proprio sul vivo, era invece falsa, troppo colorata alla superficie, troppo poco penetrante in profondità. [...] quello spostamento dei suoi intrecci verso i fatti unici, mai ancora verificatisi, neanche nelle cronache dei quotidiani, quegli atteggiamenti favolosi della maggior parte dei suoi personaggi, che avevano una volta per tutte rinunciato alla logica degli uomini, abbandonandosi alla deriva dei loro fatali vizi psicologici [...] colla loro

⁶⁹⁹ Alberto SPAINI, Ivi.

umanità irresponsabile, sprovvista di libero arbitrio, assolutamente al di qua di ogni inizio di senso morale.⁷⁰⁰

Come potesse quell'uomo Pirandello che, al pari della sua stessa dichiarazione di essere figlio del Cavuso, anche, fu un ossimoro vivente, in fuga, come i suoi figli e la stessa Marta, da un sé già ingombrante persino a stesso, attendersi da Berlino, con tutto quello che rappresentava, una seconda vita, trova un'esemplificazione nella descrizione di Pietro Solari nel *Meridiano di Berlino* del 3 novembre 1929.

L'Aragno⁷⁰¹ di Berlino si chiama «Romanisches Café». Ne cuore della burbera città prussiana, malata di vertigini, questo è un «buen retiro» accogliente e familiare, raccomandabilissimo allo sfaccendato sensibile di ogni paese; a noialtri italiani si raccomanda da sé per via di quel nome nostrano e cordiale. Vi si respira difatti un'aria confortevolissima da «terza sala» e si ha subito la sensazione di essere mezzi parenti con tutti gli avventori. Del «Romanisches» principalmente mi piace la confusione che è di marca specialissima, da non confondersi, se mi si passa il bisticcio, con la confusione che piace tanto ai tedeschi, il *Betrieb*, dei treni della sotterranea, di tutti i luoghi i veicoli e i ritrovi dove questa gente trova un gusto matto a pigliarsi e montarsi a vicenda sui piedi. La confusione del «Romanisches» non è disgiunta dal raccoglimento.⁷⁰²

La città espressionista, quella che appariva nei fotogrammi delle pellicole, duplicantesi nel «Romanisches», richiama altre visioni che quasi si moltiplicano, anch'esse simili alle immagini della pellicola di Walther Ruttmann⁷⁰³, con i molti *topoi* e antinomie della moderna metropoli, tra i quali Luigi e Pier Maria vagano come figure chiaro-scure murnauiane, non troppo dissimili dai drammi e dalle incongruità dei propri personaggi.⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Alberto SPAINI, *Rosso di San Secondo*, in «Scenario», A. III, n. 6, giugno 1934, p. 281 e p. 283. La stroncatura che Alberto Spaini pubblica all'indomani del premio Mussolini a Rosso, coglie il senso di solitudine, quasi l'essere fuori posto dell'opera di San Secondo e della generazione che rappresentava. „Perciò, avvenimento stranissimo in questo artista tutto vibrazioni, fugaci riflessi del divino inafferrabile attimo di vita, egli finisce coll'avere quasi un valore storico, di rappresentante di una generazione che si è lasciata troppo presto respingere dalla ribalta: la generazione che ingiustamente si chiama della guerra o del dopoguerra, poiché già prima del cataclisma europeo aveva enunciato il proprio problematismo, ma che proprio dalla bufera della guerra doveva perdere l'ultimo contatto colla solida terra.” Ivi.

⁷⁰¹ Il caffè “Aragno” di via Veneto, com'è noto, era anch'esso un via vai di artisti, Pirandello lo frequentava sin dai tempi dell'amicizia con Giuseppe Mantica e Ugo Fleres.

⁷⁰² Pietro SOLARI, *Meridiano di Berlino. L'Italianisant Angermayer – Terza sala berlinese – Ricordo dell'Italia in musica*, in «L'Italia Letteraria», 3 novembre 1929, V (43), p. 6; anche in, *Berlino*, Milano, Antonio Cordani, 1931, pp. 44-46.

⁷⁰³ Cfr. ad. es. i primi 15 minuti circa di *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* (1925) di Adolf Trotz; *Sinfonie einer Großstadt* di Walter Ruttmann; *Menschen am Sonntag* (1930) di Robert Siodmak, Rochus Gliese e Edgar G. Ulmer; *Berlin Alexanderplatz*, di Phil Jutzi (1931); *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?*, il solo film che vide una partecipazione diretta di Bertolt Brecht, diretto da Slatan Dudow (1932).

⁷⁰⁴ A proposito dell'influsso “espressionista” che avrebbe subito Pirandello, cfr. Iris PLACK, *I Giganti della montagna e la loro fortuna sulla scena tedesca*, in Cornelia KLETTKE, *op. cit.*, p. 196, dove si tratteggia l'ambiente del Romanisches Café: „durante il suo ‘esilio’ a Berlino, [...] il famoso luogo d'incontro degli Espressionisti, dove fece anche la conoscenza di Else Lasker-Schüler. Il suo interesse principale fu rivolto ai commediografi Frank Wedekind, Georg Kaiser, Carl Sternheim e Ferdinand Bruckner, che prefiguravano l'Espressionismo o ne erano influenzati. A livello scenico, subì l'influsso di registi come Max Reinhardt, Leopold Jessner o Erwin Piscator, [...] ma trasse spunti anche da pensatori come Nietzsche, Dilthey o Freud e da pittori come Van Gogh o Munch, che fanno parte della comune matrice culturale dell'Espressionismo.

Per fortuna tutte queste cose si fanno a priori e la gioventù berlinese è la meno foggazzariana del mondo. Non va cercando illusioni, vuol realtà, non esce di città con gli idilli di Gessner nello zaino, ma con la tenda, il grammofono e la colazione. Arroge che odia la solitudine e si provvede tempestivamente di compagnia, salvo, se la va male, e cercare sul posto con chi parlare del tempo che fa. Da Berlino escono a battaglioni; ma l'amore del marciar per quattro è una volta tanto dimenticato e non si conta che per due. Le stazioni rigurgitano. Le fermate sembrano comizi, i treni tradotte. I poliziotti congestionati si sbracciano ai crocicchi per dipanare gli ingorghi del traffico, la benzina bruciata mozza il respiro, il fragore dei motori è legato assordante e continuo come il rombo di una battaglia. (Se in un momento simile arrivasse dalla campagna, per prendere dimora a Berlin, qualcuno di quei villici che ingrossano le statistiche dell'urbanesimo, vi so dir io che tornerebbe di corsa donde è venuto senza voltarsi indietro. Fosse un inferno, i cittadini non potrebbero abbandonare la città con una furia più affannata e smaniosa). Passati i sobborghi l'esercito serrato rompe le file, le unità si sgretolano, l'orda si disperde e dissemina su una fronte più aperta, di molte decine di chilometri.⁷⁰⁵

Tematiche quelle evocate da Solari, visioni antitetiche arcadico-infernali del fuori- e dentro-città, delle quali si hanno riverberi nella sceneggiatura di Pirandello de *Il Pipistrello*⁷⁰⁶, nei progetti di *Trovarsi* e di *Come tu mi vuoi*, che si ritiene non essere solo il riflesso di „alcuni film americani, emblematici della rappresentazione comica del caos urbano”⁷⁰⁷, ma anche una contaminazione delle numerose descrizioni che gli italiani, in buona parte amici del Maestro, avevano fatto di Berlino.

È lo stesso fenomeno che si nota nelle redazioni, nei palcoscenici in tempo di prova, nelle tipografie, nei teatri di posa; dovunque insomma lavora la gente che al

Decisiva fu la sua ricezione del pensiero fantastico irrazionale dei romantici tedeschi, fonte d'ispirazione del movimento espressionista.” Tralasciando la questione dei “conoscenti sconosciuti” berlinesi – Pirandello, ad esempio, non menziona mai Else Lasker-Schüler né nelle *Lettere a Stefano*, né nelle *Lettere a Marta* – ebbe inputs importanti molto prima del “bennio berlinese”. Molti gli apporti potenziali e reali, come elencò François Orsini nel suo *Pirandello e l'Europa*, op.cit., da pagina 67 in poi, ricordando gli autori che, a partire dal 1903, facilitarono la ricezione dell'Espressionismo, come Guido Menasci, Alberto Spaini, Paolo Svy Lopez, Italo Tavolato, Lavinia Mazzucchetti, Piero Gobetti, tra cui anche l'intervista di Ruggero Vasari a Fred Antoine Angermayer, “amico di Pirandello”, spesso ricordato nelle *Lettere a Marta*. Iris Plack prosegue: „Dall'altro lato, conferisce anche al testo drammatico non di rado una funzione ‘espressionista’: l'opera è ricca di passi corali e recitativi, in cui l'accento è messo più sul ritmo ed il tono che non sul significato stesso delle parole.” Di fatto, in Pirandello, „al di là di una predisposizione istintiva dello scrittore per l'estetica espressionista”, come scrisse l'Orsini nell'opera succitata, sostenendosi a sua volta sugli scritti di Giacomo Debenedetti e Graziella Corsinovi, „nulla ha un senso permanente, ma cangia nel momento stesso in cui si esplicita, in una sorta di processo hegeliano che tuttavia mai diventa sintesi né ad essa aspira”. Tutto diparte da quel mondo siciliano, dalla storia-non storia dei pupi e di quella „fantocciata”, che nella sua drammaticità fa accostare il Maestro a Rosso di San Secondo, per ritornare ad esso come se la vita altro non fosse che maieutica, ed è proprio nel solco di quella tradizione che non si può negare la contaminazione in Pirandello di temi espressionistici con quell' “ironia acuta e distaccata” che lo contraddistingue e che non è poi così lontana dal “male di vivere” di montaliana memoria.

⁷⁰⁵ Cfr., Pietro SOLARI, *Berlino*, op. cit., p. 167.

⁷⁰⁶ Cfr. Marialaura SIMEONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 102.

⁷⁰⁷ Ivi.

«Romanisches» riposa. Qui accanto a una stentorea brigata di cantanti un giornalista scrive, in superbo isolamento, più solo d'un anacoreta; all'altre tavole, chi pranza, chi legge giornali, chi disegna, chi negozia tele o manoscritti, chi beve il caffè, imbevibile come alla Rotonda, pessimo come da Aragno, chi si diverte, chi si annoia, chi fioretta con l'amica. I tipi che si incontrano al «Romanisches», chi non li ha visti rinunzi a figurarseli. In mezzo a una città democraticissima e a una civiltà livellatrice, gli artisti che vivono a Berlino hanno conservato il gusto eccentrico caro un tempo agli scapigliati. Non già che si vedano in giro zazzere a molla e pizzi a trivello, cravatte nere a fiocco e cappellacci messicani. I segni particolari questa li porta stampati in viso. Occhi spiritati, fronti bernoccolute, pigli profetici, atteggiamenti gigioneschi, pallori byroniani e languori gretagarbiani, ce n'è tutta una esposizione; e fino i camerieri, con la loro camminata sbandata e plantigrada, hanno acquistato per riflesso un'aria murgeriana; e si potrebbe giurare a occhi chiusi che il signor Geschäftsführer (in italiano si dice «manager»)⁷⁰⁸ tiene riposto nel cassetto della scrivania, un copione per il Lessing Theater. Per poco che abbiate l'occhio esercitato, nel via vai di questo «bodegón»⁷⁰⁹ qualche celebrità la scoprite sempre. Qui bazzica Emil Jannings, qui tra un allenamento e uno scontro capita Schmeling, il pugilatore preconizzato al campionato del mondo; qualche sera viene Einstein, qualche sera Georg Kaiser, o Rosso di San Secondo, o Maria Jacobini, e tutte le sere c'è Pirandello; una celebrità, per chi se ne curi, non manca mai. Ma il più è cha la celebrità, l'uomo chiarissimo e la donna salita ai fastigi della reclame in caratteri di scatola, sono sicuri di trovar qui discrezione somma; e per questo ci vengono. C'è venuto e ci viene ogni sera, come ho detto, perfino Pirandello, che in vita sua non è mai stato avventore abituale di nessuna bottega di caffè. Gli hanno riservato una tavola che rimane deserta, per un segno di distinzione, anche quando alle altre tavole c'è una ressa da aringhe in barile. Il Maestro capita sultardi, seguito da due o tre intervistatori giapponesi o argentini, atteso da due o tre direttori di teatro, o di imprese cinematografiche, o di case editrici o di riviste. Se ne libera come può e finalmente si siede fra i suoi *partenaires* d'ogni sera: il pittore Pannaggi, lo scrittore Da Silva, il drammaturgo tedesco Angermayer e pochi altri, vari d'età, d'umore e di favella: l'italiano, il tedesco e il francese si alternano, e si contaminano con curiosi effetti e malintesi.⁷¹⁰

Il tempo pseudostorico, sospeso del «Romanisches Café», nel quale doveva pur giungere l'eco della città descritta dall'avventore Ivo Pannaggi⁷¹¹, era gradito a Pirandello, che

⁷⁰⁸ Nel testo originale «Geschäftsführer» e «menager».

⁷⁰⁹ Nel testo «botegón».

⁷¹⁰ Pietro SOLARI, *Meridiano di Berlino. L'Italianisant Angermayer – Terza sala berlinese – Ricordo dell'Italia in musica*, in «L'Italia Letteraria», 3 novembre 1929, A. V, n. 43, p. 6.

⁷¹¹ „Berlino, ex-città imperiale, dalle architetture neoclassiche e barocche, care alla megalomania di Guglielmo II. gratta oggi le facciate dei suoi edifici, sovraccariche di decorazioni, e si affretta a cancellare i segni di un fasto di parata in stucco e gesso, per sostituirlo con linee semplici, superfici lisce, forme pure in armonia con lo spirito pratico, veloce, attivo, della vita moderna. Demolisce fino alle fondamenta le costruzioni di stile romanico, nelle adiacenze di Zoo, per sostituirle con nuove costruzioni del più ardito stile moderno: caffè, banche, dancing, architetture luminose, palpitanti di tubi al neon e di lettere colorate, pagine immense di giornali elettrici per la pubblicità dei prodotti in voga. [...] La ricostruzione della sola parte esteriore degli edifici, architettonicamente è un fatto di secondaria importanza, d'altra parte è invece assai significativo. Anzitutto perché dimostra desiderio del nuovo, poi perché indica a quale fine siano destinate certe architetture anacronistiche. La lezione è di effetto sicuro e in conseguenza il nuovo cliente non esita nella scelta. Così avviene che le ultime costruzioni gareggino in modernità. [...] il fantastico dancing a Zoo, con parallelepipedi verticali di vetro, che durante la notte si accendono di luce incandescente, il

tuttavia nella Berlino tanto agognata e da conquistare, per e in nome di Marta Abba, si presentava piuttosto come l'„uomo del passato”⁷¹². Georg Zivier ce lo descrive, sconosciuto ai più, seduto al Romanisches Café, appartato, non a un tavolo del “Gran Bassin”, ma in una saletta attigua, più defilata.⁷¹³ La percezione del Maestro a Berlino non può non tener conto del contesto politico e allo stesso tempo ignorare i processi che hanno formato la ricezione o la non ricezione dell'interazione italo-tedesca nei primi decenni del Novecento ed è pur vero che Pirandello non poteva essere recepito in conseguenza del „terreno fertile per ogni moda” proprio perché, semmai, in Germania parte dei suoi contenuti, il suo essere Pirandello, erano già superati. La storia tedesca e soprattutto quella della borghesia tedesca, avevano un vantaggio di almeno un ventennio su quella italiana che, sul finire dell'Ottocento, poteva dirsi ancora in gestazione e quindi priva di un'elaborazione intellettuale che la potesse porre sullo stesso piano di quella mitteleuropea.⁷¹⁴

Lo „spietato ragioniere”⁷¹⁵, costituiva una “sincronicità dell'asincrono” nella quale identità e alterità sembravano essere una vera e propria eteronimia. Eppure la

Capitol di Poelzig e tante altre recenti costruzioni esprimono il nuovo volto della Berlino moderna, che si trasforma di anno in anno con rapidità vertiginosa. Alla periferia la grande metropoli costruisce interi quartieri di *Siedlungen*, demolisce e sventra, allunga le linee sotterranee dell'Untergrund. Il ritmo è febbrile e non si arresta, nemmeno quando per la colossalità delle imprese, si arriva al fallimento per milioni di marchi, come nella ricostruzione di Alexanderplatz.” Cfr. Ivo PANNAGGI, *Da Berlino. Architetti moderni*, in «L'Ambrosiano», A. IX, n. 305, 24 dicembre 1930, p. 3.

⁷¹² „L'angelo infuocato: Pirandello”. Al vecchio piace molto questa interpretazione del suo cognome. [...] A proposito, non sono uno dei suoi ammiratori. E se fossi «in cerca d'autore», non penso che mi rivolgeri a lui. In un certo senso è *par trop fin du siècle*, come si poteva essere *par trop Régence* all'inizio del XIX secolo [...] Ora ricordo con precisione le foto ingiallite proprio con quegli stessi gilet. Alla *Paramount* non ci è andato. Sebbene avesse un'idea, a suo dire, curiosa. Lo schermo litiga con la cabina di proiezione. La gente sullo schermo non vuole sottomettersi alla volontà che, dalla cabina, la proietta sotto forma di raggio. Che noia! Che vecchiume! Che ripetizione pedissequa di se stessi”. Pirandello incontrò Āženštejn a Berlino insieme a Otto Kahn. Degli incontri con Otto Kahn, Pirandello scrisse a Marta il 30 aprile del 1929 e il 19 giugno dello stesso anno. Cfr. Sergej Mihajlovič ĀZENŠTEJN, *Memorie*, a cura di Ornella CALVARESE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 27-28. Nella lettera da Berlino, del 16 maggio a Stefano, Pirandello comunica al figlio che desidera di rientrare, dopo „3 o 4 giorni a Milano”, a Berlino, in tempo per vedere Otto Kahn. Cfr. *Nel tempo della lontananza*, *op. cit.*, p. 175.

⁷¹³ Zivier, come è già stato sottolineato, descrive il Maestro appartato, non a un tavolo del „Gran Bassin” ma in una saletta attigua, più in disparte. È altrettanto evidente che nelle pagine il “grande Siciliano” dei *Sei Personaggi* è quello che avevano conosciuto attraverso la messinscena di Max Reinhardt al Komödie del 1924. „Im 'Großen Bassin', wie gesagt, tagten die Meistermaler. Luigi Pirandello hingegen residierte während seiner Berliner Jahre im kleinen Raum. Da die meisten nicht wußten, wer er war, ließ man ihn in Ruhe. Aber auch dieser weltabgewandte, spitzbärtige, keineswegs mehr junge Dramenavantgardist (der Schöpfer der sechs Personen, die einen Autor suchen) stand unter der diskreten Bewachung von Herrn Nietz.” Georg ZIVIER, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁷¹⁴ Cfr. Michela COMETA, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹⁵ „Accanto ad una madre psichicamente perturbata, dolorosamente inquietante, e ad un padre tanto appassionato e ardente di sentimenti quanto profondo e spietato ragioniere.” Cfr. Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, «Un padre ci vuole». *Stefano Pirandello drammaturgo*, in *Pirandello e le metamorfosi del testo. Atti del convegno internazionale Lovanio (B)–Helmond (NL), 24-25 giugno 2005*, a cura di Franco MUSARRA, Bart van den BOSSCHE, Isabelle MELIS, Firenze, F. Cesati, 2009, pp. 159-169.

„Pomeriggio memorabile. Il Duce capo del governo ci fece consegnare immediatamente 50.000 lire. Quando portarono quel pacco di biglietti da mille egli ci guardò sorridendo uno per uno e domandò: chi è il cassiere? E siccome di cariche amministrative non si era ancora parlato qualcuno di noi indicò Orio Vergani. Sgomento

belletristica dell'epoca, anche se non più con i toni di Mario Mohr del 1925⁷¹⁶, come ad esempio «Die Weltbrille», «Die Woche», «Das blaue Heft», «Das Magazin», «Scherl's Magazin», «Der Querschnitt», «Revue de Monats»,⁷¹⁷ continuava a prestare comunque una certa attenzione al Maestro, dovuta a più fattori, in parte riconducibili al suo prestigio, in parte al rango che aveva assunto nell'Italia fascista, senza contare che proprio nel 1928 si pubblicava a Berlino *Kurbeln*⁷¹⁸. La cronologia degli articoli che uscirono tra il '28 e il '30 potrebbe quasi indurre la supposizione di un'azione di marketing del prodotto Pirandello-Abba in Germania, soprattutto Abba. Il rilievo dato dalla stampa nazionale alla partenza del Maestro per Berlino, ai suoi progetti per la settima arte, hanno un corrispettivo negli articoli che uscirono sulle riviste sopraelencate anche per mezzo degli interventi di Hans Feist prima e di Fred Antoine Angermayer e Adolf Lantz dopo.⁷¹⁹ Tuttavia, quel clima

ricevette da quelle mani che avevano già dato il gran colpo di timone alla nave pericolante, sfinito, pallido ricevette tutta quella grazia di Dio e nell'uscire dalla sala delle battaglie di Palazzo Chigi era pallido di commozione, gli si piegavano le gambe. Ma appena all'aperto, sul Corso, si fermò, ci guardò, dette una gran manata su quell'involto che si era ficcato nella tasca interna della giacca e che per il suo volume gliela gonfiava, storceva tutta dalla parte destra, e con gli occhi scintillanti ci gridò: Quell'uomo è un Dio! Ci ha capiti. Andiamo a prendere un vermouth!" Citato da Alessandro TINTERRI, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009, p. 14.

⁷¹⁶ Cfr. Mario MOHR, *Dichter und Modegott*, in «Der Kritiker», rispettivamente 7. Jahrgang, 2. Februarheft 1925, pp. 18-20; September/Oktoberheft, p. 88, Dezemberheft, pp. 104-105.

⁷¹⁷ Cfr. ad esempio, Luigi PIRANDELLO, *Die Schneckenblüte*, op. cit., pp. 12-13; *Der Mann mit der Blume im Mund*, op. cit., pp. 140-146; *Welches Alter kleidet die Frau am besten? Luigi Pirandello*, in «Scherl's Magazin», V. 1, fasc. 1, gennaio 1930, p. 18; *Dunkle Blume des Südens. Die italienische Tragödin Marta Abba*, in «Scherl's Magazin», A. 6, fasc. 3, marzo 1930, p. 306. „Ti ho mandato anche una rivista berlinese «Scherl» dove a pag. 306, troverai una tua bella fotografia che prende tutta la pagina. Non so perché, sotto, han voluto metterci 'Bruno fiore del Sud', mentre Tu, dalla stessa fotografia mostri di non essere affatto bruna." Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 1.III.1930, p. 331; Si veda la foto, *Pirandello e il suo asino* in «Der Querschnitt», A. 8, n. 5, maggio 1928; «Revue de Monats», *Luigi Pirandello*, A. 3, n. 5, März 1929, p. 522.

⁷¹⁸ Luigi PIRANDELLO, *Kurbeln. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmoperators Serafin Gubbio*, per la traduzione Hans Feist con la collaborazione di Wilhelm Emanuel Süskind, Berlin, Wegweiser-Verlag, 1928, p. 245.

⁷¹⁹ Si riporta parte dell'articolo che Pirandello pubblicò in «Die Weltbrille», una vera e propria apologia di Marta che avrebbe dovuto, anche grazie agli uffici di Fred A. Angermayer, contribuire a farla conoscere al pubblico tedesco. „Sie lebt stets vor einem Spiegel, auch wenn sie nicht vor einem solchen steht; aber nicht etwa, um sich in ihm zu bewundern (und dabei ist sie doch sehr schön, in der Anmut ihrer Jugend). [...] Aber in Wirklichkeit ist jener Spiegel dort nur ein momentaner Maßstab für ein Erlebnis das sich im Alltagsleben, bei der Berührung mit den anderen, sofort verwischt. Ihr wahrer Spiegel, in dem sie ständig lebt, ist die Phantasie. Und im Alltagsleben, das „sie nur flüchtig erlebt, in der Umgebung der anderen, mit denen sie sich nur flüchtig abgibt, ist sie das einfachste und natürlichste Geschöpf, das reinste aller Wesen. Viele, die nichts von ihren inneren Erlebnissen und ständigen Wandlungen wissen und stattdessen nur die Einfachheit und reine Natürlichkeit ihres Lebens sehen, versuchten ihr klar zu machen, daß eine Schauspielerin, die sich der Dinge, die sie auf der Bühne sagt und tut, bewußt sein will, auch wirkliche Erlebnisse ihr eigen nennen muß. Martha Abba antwortet auf diese Einwendungen mit einem überlegenen Lächeln. Sie weiß, daß das sogenannte Erleben der Wirklichkeit nichts Anderes ist als ein tatsächliches Erlebnis dessen, was sie in der Phantasie erlebt, und deshalb überflüssig für die Scheinwelt der Bühne. Das Leben kann sich die widersinnigsten und unwahrscheinlichsten Dinge erlauben. [...] Aber da Martha Abba auf diese Weise ständig sich selbst lebt und gestaltet, wie ein Dichter seine Personen, läuft sie eine große Gefahr: die gleiche Gefahr, in die seinerzeit auch Eleonora Duse geriet, als sie jene Frauengestalten der naturalistisch-romantischen Dramenliteratur nicht länger auf der Bühne geben konnte, die doch ihren großen Ruf begründet hatten. Ich meine, die Gefahr, in der zeitgenössischen Bühnenliteratur nicht mehr so leicht eine

“dinamico”, che Bragaglia decanta con toni così entusiasti e che – al contrario – era stato duramente censurato anche da insospettabili quali Giuseppe Borgese, oltre che dai soliti Piazza e Monelli e dallo stesso Corrado Alvaro, seppure con sfumature diverse, fu invece un ulteriore motivo di attrazione per Pirandello.

Così, ad esempio, si possono ripercorrere le tracce dell’interesse da parte del Maestro per la scena omosessuale berlinese, non solo nelle lettere e negli echi delle interviste di quegli anni, ma anche nella sua produzione:⁷²⁰ in *Come tu mi vuoi*, come già evidenziato da

Frauengestalt finden zu können, in der sie mit restloser Wahrscheinlichkeit aufgehen kann. In ihr steckt eine solche Fülle von Lebenskräften, eine so reiche Ausdrucksmöglichkeit, daß die modernen Dramatiker sich dadurch beschwingt fühlen sollten, neue und große Dinge für sie zu schreiben. Martha Abba ist die modernste und persönlichste Schauspielerin des zeitgenössischen Theaters. Ich sah die besten Schauspielerinnen der Welt die Hedda Gabler spielen. Keine begriff so deutlich wie Martha Abba, daß Hedda Gabler die ‚Heidin‘ in der Welt des Christentums ist; denn keine versteht besser als sie den lebendigen Kern eines Werkes herauszuschälen, das sie spielen soll; und wenn sie diesen Kern erfaßt hat, erhellt sich ihr sogleich das ganze Werk mit wunderbarer Klarheit in all seinen Einzelheiten; und deshalb erscheint ihr das natürlich, was die anderen ein Wunder dünkt: der untrügliche geistige Gehalt, den jedes Wort des Dialogs in ihrer Darstellung gewinnt. Das, was hervortreten soll, tritt plastisch hervor, in weiser Verteilung von Licht und Schatten, die Sinn und Wert des dargestellten Werks stets klar und flammend hervorhebt. So erfaßte sie auch in Ibsens „Frau vom Meer“ das „Wesen“ des Stoffes, der in ihrer Gestaltung vollkommen neu erschien: die Unruhe des Wassers, das ohne Grund ist und über dem eine grauenvolle und geheimnisvoll lockende Leere lagert, und alle Regungen und Schwingungen einer Seele, die von frühester Kindheit an — auf einem Leuchtturm aufwachsend, wo ihr Vater Wärter war — unter dem Eindruck des Meeres stand, unter dem Eindruck seiner grenzenlosen Weite. Neben Eleonora Duse ist sie die einzige italienische Schauspielerin, die schon in jungen Jahren (sie ist erst 20 Jahre alt) in allen Hauptstädten und größeren Provinzstädten Europas und Südamerikas aufgetreten ist. In Wien sagte der erste Kritiker einer führenden Tageszeitung, der sie in „Sechs Personen suchen einen Autor“ spielen sah, er habe nur einmal in seinem Leben den gleichen tragischen Schauer verspürt, den Martha Abba in ihm auszulösen vermochte, nämlich als er die Germànova unter Stanislavski die Rolle der Medea spielen sah. Und Antoine in Paris, der sie im Theatre Eduard VII. in dem gleichen Stück sah, schrieb, daß er dank Martha Abba erst jetzt erkannt habe, daß in „Sechs Personen suchen einen Autor“ neben der Gestalt des Vaters eine gleichwertige und vielleicht sogar noch plastischere Gestalt existiere, nämlich die der Stieftochter. Das ist ein Zeichen, daß er dies aus der ersten Aufführung des Stückes, das über ein Jahr in Paris gegeben wurde, nicht entnehmen konnte. Aber das ist stets so: jede Rolle, die Martha Abba kreiert, erscheint neu und erweckt den Eindruck, daß man sie zum ersten Male sieht.“ Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Marta Abba* in «Die Weltbrille», N. 1 Jan. 1929, pp. 37-38. A distanza di poco meno di due anni, Marta Abba, parla di sé con le stesse identiche parole usate da Pirandello. Cfr. Marta ABBA, *Un’attrice allo specchio*, in «Il Dramma», Anno VII, n. 125, 1 novembre 1931. Le parole di Pirandello e di Marta, a loro volta, sono quasi la citazione di quanto recita Donata in *Trovarsi*.

⁷²⁰ Sia Bragaglia che Solari riferiscono di un progetto del Maestro sul *milieu* omosessuale di Berlino, confermato dallo stesso Pirandello nelle lettere a Marta. Si vedano su questo tema il contributo di Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello. Fantasmies et Logique du double*, Paris, Larousse, 1971 pubblicato poi in Italia nel 1977 per le edizioni Abete con presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni, nonché Roberto ALONGE, *Pirandello*, Roma, Laterza, 1997, pp. 3, 24-25; dello stesso autore *Pirandello, “Mélo” di Bernstein e il film omonimo di Resnais*; in «Turin DAMS Review», 11 gennaio 2010, pp. 1-44, www.turindamsreview.unito.it. Ivan Pupo scrive di un „eros regressivo e perverso“. „Spetta a Jean-Michel Gardair il merito di aver notato per primo la ‘fissazione adolescenziale’ di Doro e Francesco (che per noi deriva per ‘contagio’ dalla patologia psichica di quell’altro adolescente che è Giorgio). Si tratta di una pista ermeneutica interessantissima che merita qualche altro indugio, non fosse altro perché lo studioso francese si limita al piano della secca enunciazione, tralasciando di raccogliere tutti gli indizi che ne consentano la legittimazione.“ Cfr. Ivan PUPO, *Il dio terribile delle passioni. Al trapezio di Ciascuno a suo modo*, in *Il punto su Pirandello, op.cit.*, pp. 202-203. Citiamo, dallo stesso volume, un passo di Roberto Alonge che ci pare particolarmente accattivante. „Se tutto ciò è vero, allora, forse, siamo pervenuti avventurosamente alle sorgenti del fiume misterioso, là dove si costituisce il paradosso caratteriale di questo uomo pirandelliano, che è contemporaneamente e contraddittoriamente tirannico e supplichevole, maschio e femminile. È

François Orsini⁷²¹ che, nel ricostruire il debito pirandelliano nei confronti del conterraneo Rosso di San Secondo, rilesse in modo assai critico la città alla cui attrazione né il Girgentino né il Nisseno seppero resistere, salvo poi censurarla a loro volta. Il giudizio che François Orsini dà della Berlino di quel tempo certo non è condivisibile, almeno non quanto le assonanze che coglie nell'opera dei due Siciliani⁷²². Quanto realmente San Secondo „incoraggiò Pirandello ad imboccare vie audaci”⁷²³ per lo meno quanto fosse

sintomatico, cioè rivelatore di una occulta dimensione femminile, il gusto di voler occuparsi dei figli, manifestando una sorta di aspirazione alla maternità, strappando alla donna la naturale centralità nel processo educativo della prole (attitudine che Diego Spina condivide con il Padre). [...] Sappiamo bene che il triangolo infame che stiamo indagando [...] al tempo stesso nasconde ed evidenzia, vela e svela una vocazione omosessuale, ma lo sappiamo perché l'abbiamo letto in Freud, e invece dobbiamo leggerlo nei testi. Epperò le molte pagine di Pirandello sono sempre sufficientemente prudenti, sorvegliate, coperte. Insomma, la nostra resterebbe forse soltanto un'impressione, una intuizione – vaga e sfuggente –, incomprensibile e immotivata, impossibilitata ad appoggiarsi ad alcunché di sostanziale, se non ci fosse – proprio in questo dramma per tanti versi infelice di Lazzaro – una sequenza enigmatica, una sorta di scena schermata su cui vale la pena soffermarsi per un ultimo di indugio. [...] È merito di Anna Meda aver attirato la nostra attenzione su questo passo, parlando coraggiosamente di „quadro di morbosa sessualità giovanile e forse anche di violenza omosessuale sul bambino.” Roberto ALONGE, *“I miti”: un disincanto doloroso (ma forse fecondo)*, in *Il punto su Pirandello*, op. cit., pp. 230-231.

Alonge, in realtà, insiste non solo sull'interesse del Maestro per quel *milieu*, ma anche su tratti biografici dello stesso: „Le lettere svelano – dietro un'immagine dolce e quasi sentimentalmente femminile – una determinazione non esibita ma ferma.” Roberto ALONGE, *Luigi Pirandello*, op. cit., p. 3. Così, ad esempio, anche Michele Cometa accenna ai locali “equivoci” frequentati dal Maestro. „Quando, qualche anno più tardi, nell'estate del 1928, Pirandello si recò in esilio volontario a Berlino [...] le pagine dei giornali si riempiono di gustosi aneddoti sul malinconico autore agrigentino in esilio. Soprattutto le sortite notturne tra teatri e cabaret equivoci contribuirono a rinfocolare l'interesse per il Nostro, dal quale comunque ci si aspettava nuove sorprese.” Cfr. Michele COMETA, op. cit., p. 18. „The period Pirandello spent in Berlin from late 1928 to the end of 1930 was a particularly productive one. A man now in his early sixties, he seemed to take on a new lease of life. [...] With his fluent German learnt while he was a student in Bonn, Pirandello was able to converse with cabaret and variety artistes and according to the writer Pietro Solari, reporting in *L'Italia letteraria*, of 3 November, 1929, seemed particularly interested in the psychology of transvestite performers. Something of this fascination comes through in his play *As You Desire Me* [...], however, which owes most to this German environment.” Cfr. *Luigi Pirandello in the theatre. A documentary record*, a cura di Susan BASSNETT e Jennifer LORCH, Chur, Harwood Academic Publishers, p. 157.

⁷²¹ „La Commedia si svolge su uno sfondo storico-sociale ben riconoscibile, quello di una metropoli tedesca: La Berlino della fine degli Anni Venti, che, nel generale disfacimento dei valori, aveva fatto della trasgressione morale la sua legge di vita. Il primo atto, il più tipicamente espressionistico, illustra in modo emblematico il disgregamento etico di quella società mediante l'ambiguo comportamento delle figure dell'omosessualità maschile alle quali si aggiungono quelle dell'omosessualità femminile, mentre il personaggio del mefistofelico Boffi, con la sua maschera diabolica che si è costruita ad arte, denuncia le menzogne e l'artificio su cui quel mondo si regge.” Cfr. François ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini, 2001, rispettivamente p. 142.

⁷²² „Di Mop, sempre a Boffi, l'ignota dice in tono crudele e perfido: «Ha mandato [la moglie di Salter] la figlia per staccare il padre da me. Mi s'è attaccata anche la figlia». Poi, rivolgendosi direttamente alla giovane: «Sì, cara – peggio di lui, mi dispiace dirlo [...]». Beninteso, altre sollecitazioni non sono da escludere. Da un lato si pensa alla «femmina» dannunziana, alla «bella nemica», dall'altro al teatro espressionista tedesco che Pirandello ebbe certamente occasione di conoscere in modo diretto durante i suoi soggiorni in Germania, nel 1925, e poi nel periodo 1928-1930. D'altronde, anche in questo caso, l'esempio sansecondiano potrebbe essere stato determinante, tanto le corrispondenze tra alcune caratteristiche dei due drammi paiono strette. Effettivamente, nella commedia di Rosso affiorava il tema dell'omosessualità femminile: Melina, altra incarnazione del male del teatro espressionista sansecondiano, teneva lei pure la giovane Adalgisa sotto l'imperio del proprio fascino.” Ivi, p. 113.

⁷²³ Ivi.

univoca la direzione dell'incoraggiamento, è materia ancora tutt'altro che risolta, certo è, invece, che le citazioni dai testi di Alvaro calzano a pennello con alcuni passi di *Come tu mi vuoi*. Essi rivelano aspetti e scenari sorprendentemente comuni, tanto che la metropoli affiorante nelle opere di entrambi sembra rasentare un plagio reciproco. Al di là del giudizio di Hitler, che Mussolini riferisce nei suoi *Taccuini*, ricostruendo un colloquio con il Führer, risentito per la rappresentazione di Berlino in chiave debosciata „un poco deteriormente europea” in *Come tu mi vuoi*⁷²⁴, gli echi della città che si delineano nel dramma pirandelliano non sono che il riverbero degli ingredienti base del verismo siculo pirandelliano, sui quali agiscono le implementazioni mitteleuropee dell'io, metabolizzando apporti della psicologia germanofona e francofona, commiste con la teoria della compresenza di diverse personalità all'interno dell'io insieme ad elementi della quantistica.⁷²⁵

Dove „Dio ha fatto bancarotta ed è in pieno fallimento”, dove „l'amore per il macabro non tramonterà mai nel cuore dei ben pasciuti berlinesi”, all'ombra „di un pessimismo corrosivo ma artisticamente magnifico”,⁷²⁶ la rappresentazione di Berlino, non è né moralistica né politica, ma un complesso affresco della modernità sfuggente, non misurabile sulla base di un'inesistente teoria che potesse gettare un ponte tra il contingente, la forma in divenire e l'Altro. Un processo del tutto inattuabile da parte dello „scrittore del relativismo e dell'incomunicabilità”, ovvero da parte di colui che aveva deciso di partire dagli assilli che porgeva il quotidiano e scandagliarlo attraverso l'uso del linguaggio comune.

Si ritiene che il *climax* della metropoli tedesca fosse il *milieu* ottimale per rappresentare la diversità e la percezione di ciò che non era altrimenti visibile, anche nell'osservazione e nella denuncia della condizione femminile nell'Italietta di quegli anni: un'esemplificazione plastica di quelle leggi “dinamiche”, variabili a legittimare il conseguente relativismo che solo in quel tipo di contesto avrebbero potuto diventare credibili, cosicché il ritmo del dialogo e il dinamismo dell'intreccio portano a vedere la condizione dei personaggi inserita in un continuo divenire, simile ad un flusso che non trova requie.

– si vive veramente una vita veloce, zeitgemäss, conforme ai tempi, resa più comoda dai meccanismi, diciamo pure (ma solo per far piacere ai berlinesi) «americana». Veramente si ha qui abbastanza spesso la sensazione inebriante di essere al margine estremo della civiltà europea, di trovarsi al punto più avanzato raggiunto da questa

⁷²⁴ Cfr. Ivon DE BEGNAC e Francesco PERFETTI, *Taccuini mussoliniani*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 647; riportato anche in *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan PUPO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 59.

⁷²⁵ Richard P. FEYNMAN, *Sei pezzi facili*, Milano, Adelphi, 2000, p. 65.

⁷²⁶ Manlio MISEROCCHI, *Ecco Berlino*, apparso in «Comœdia», A. 11, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1929, pp. 29-30; ma Miserocchi riferì anche del successo dell'*Opera per tre baiocchi* nel teatro diretto da Ernst Josef Aufricht, dell'„unghiate di modernizzazione apportata al testo” del „giovane Brecht” con „fox e ritmi di blues espressamente composti da Curt Weill che è allievo di Ferruccio Busoni [...] Il dolore o la gioia gridata in modo tale che si muta in musica. La voce che nella esaltazione diventa melodia. Da principio lo spettatore resta disorientato davanti a questa specie di teatro nevrastenizzante, ma alla fine ne esce scosso, turbato e avvinto. [...] I quattro e più milioni di abitanti che conta Berlino stanno ancora accorrendo compatti al Teatro Am Schiffbauerdamm, per ammirare *Dreigroschenoper*, di cui le repliche sono innumerevoli”.

onda prodigiosa. E non solo nei teatri, dove quel margine estremo è più spesso un esperimento che una conquista. Non solo seguendo i movimenti per una nuova morale, dove quell'onda si frange in spume acri, iridescenti e bavose. In cento luoghi ci si sente sospinti su quella urgente e mobilissima linea, che immaginiamo parlando di livello della civiltà, e dalla quale e oltre la quale pullulano e fermentano energie ancora incerte, ancora embrionali, ma già acidamente attive.⁷²⁷

Le infinite possibilità, che la metropoli metteva in scena quotidianamente, realizzarono la rappresentazione di tutte le sfaccettature della vita e delle sue infinite verità: relativistica, secondo la terminologia pirandelliana, caos-mondo, un'ibridazione culturale che se da un lato si censurava nelle dichiarazioni formali, dall'altro lasciava trasparire la consapevolezza che l'individuo non può che vivere un'esistenza caotica, sdoppiata appunto, confusa tra il reale e il fittizio, divenendo la scena stessa, il momento critico di rappresentazione e formazione di un'identità individuale e collettiva nell'ibrido culturale, operando sul piano linguistico, al pari che su quello "scenico", un momento di trasgressione e manipolazione di una realtà sulla soglia della coscienza e della percezione, inafferrabile e dunque mascherata. A Berlino, in fondo, non v'era confine – come ricordato dal Bragaglia, ma anche da Corrado Alvaro – tra i personaggi di teatro, gli spiriti trasgressivi e liberatori che si muovevano per le strade della città e che parvero sì, a Pirandello compreso, confermare lo scontro in atto tra la vecchia Europa-Italia e il Nuovo Mondo-Berlino, ma che sicuramente furono avvertiti come forieri di un tempo "diverso", nonché di quell'innovazione agognata in patria e che provocò al contempo, alla loro presenza concreta sulla scena, una sorta di frustrazione causata anche da una mancata corrispondenza della Berlino coeva nei loro confronti.⁷²⁸

⁷²⁷ Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 20 marzo 1930, pp. 120-121.

⁷²⁸ „Insomma nonostante proprio Berlino fosse in quegli anni teatro delle più ardite sperimentazioni, non si compresero le profonde innovazioni, e soprattutto gli scottanti interrogativi che il teatro di Pirandello andava ponendo alla drammaturgia occidentale. Anzi molto spesso si finiva per rimproverare a Pirandello quello che ne faceva, invece, un innovatore assoluto: il tratto «epico» dei suoi drammi, i tipi del «raisonneur» e del «martire», veri cardini della drammaturgia anti-aristotelica, venivano interpretati come deficienze narrative e il sottile «straniamento» ironico imposto ad alcuni personaggi gli procurava l'accusa di «cerebralismo». [...] È singolare che proprio la capitale delle avanguardie fosse la più cieca e la più restia nei confronti di Pirandello, e ancor più strano è che critici come Alfred Kerr, Julius Bab o Fritz Engel si limitassero tutt'al più ad evidenziare i pregi «teatrali» dei drammi pirandelliani. Solo poche e sporadiche voci seppero intuire la portata vera della drammaturgia pirandelliana, come il teorico espressionista Kurt Pinthus, che fu forse l'unico a rilevare il tratto epico del teatro di Pirandello e ad annunciarlo come una possibile via per la drammaturgia del futuro. [...] Mentre le reazioni sul valore teatrale e sulla resa teatrale dell'opera pirandelliana furono diverse ed articolate, del tutto inosservata, in una Germania già percorsa dal furore iconoclasta delle avanguardie, passò la carica antiborghese, il feroce cinismo di certe pagine di Pirandello. Su questo fronte il suo teatro aveva effettivamente poco da dire; anzi molto spesso la vigorosa e a tratti violenta protesta antiborghese di Pirandello fu considerata un mero espediente per sfruttare tematiche molto popolari. I critici più duri parlano di kolportage, di «letteratura triviale», equivocando del tutto il «crudo realismo» della pagina pirandelliana.” Cfr. Michele COMETA, *op. cit.*, pp. 15-16. Cfr. anche Guido SALVINI, *Scenografia per Pirandello*, in «Comœdia», A. XVI, n. 2, febbraio 1934, pp. 9-11. Su Pirandello innovatore cfr. anche Rossano VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi" testo inedito di Luigi Pirandello*, Firenze, Liberoscambio, 1984, pp. 356 e segg.

Il Boffi è come fuori posto. Bel tipo anche lui però, avventato e cocciuto, convinto che la vita non sia altro che trucco, procura sorridendo di non smarrirsi. S'è combinata una facciata mefistofelica, ma così per ridere.⁷²⁹

Solo tramite il riso, infatti, potremo comprendere fino in fondo la quintessenza di „questa fantocciata della vita”. Andrea Camilleri, in un'intervista a «La Repubblica» del 14 ottobre 2009, in occasione dell'uscita de *La Rizzagliata*, affermò che

Pirandello racconta la storia com'è, De Roberto la storia sfruttata a proprio vantaggio e Lampedusa la storia rifiutata. Forse la spiegazione sta nel fatto che in Sicilia il “sottodiscorso” è più importante del discorso. Le pause e i silenzi sono decisivi, *come* qualcosa viene detto conta più della cosa stessa. La simulazione e la dissimulazione sono pane quotidiano.

Ivan Pupo, nel suo *Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de la Tartaruga*, a sua volta, nel commentare un appunto ritrovato nella Biblioteca-Museo Luigi Pirandello ad Agrigento, e che ha il suo riferimento nella lettera del Maestro del 1° aprile 1929, ha scritto che

Se la collaborazione «insolita» offerta dallo scrittore nell'aprile del 1929 [...] al redattore capo del «Corriere della Sera», non si fosse arenata per le indignazioni perbeniste di un pubblico 'timorato', forse avremmo avuto a disposizione ulteriore materiale utile alla ricostruzione della genesi delle ultime novelle pirandelliane. A meno che tutti i «quaderni di appunti e notazioni» di cui si parla in quella lettera, nessuno escluso, si siano tramandati a noi sani e salvi, siano già stati pubblicati o attendano di esserlo.⁷³⁰

Il drammaturgo che, ossessivamente, sottolineava „l'esistenza di tanti Pirandello diversi”, pur sapendo che la comunicazione di massa, banalizzata oltre che in parte inevitabilmente distorta non avrebbe potuto offrire che un parziale spaccato dell'osservato, ciò nonostante, probabilmente anche per le ambasce finanziarie di quei mesi, fu tentato dall'offrire al pubblico un'ulteriore maschera che sarebbe servita, tra l'altro, anche alla metabolizzazione di quel che in quei giorni sembrava un fallimento personale che s'accompagnava alla crudeltà della società nella quale Boffi era fuori posto: „Pirandello è pronto ad allearsi anche con il diavolo pur di realizzare il sogno che lo possiede”.

Sarebbe tuttavia riduttivo pensare che il rapporto Berlino-Pirandello sia stato unidirezionale. La sua lettura della città è una sorta di sincretismo tra contesti e culture diversi nel quale si incrociano diversi piani della percezione, che nel momento della trascrizione, che si tratti delle lettere da Berlino o delle opere che nacquero in quei mesi, da un lato posero il Maestro, di fronte alla contestualizzazione della sua esperienza empirica, dall'altro lo costrinsero quasi ad un improbabile confronto dialettico con le

⁷²⁹ Luigi PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi in Maschere Nude*, op. cit., vol. I, p. 924.

⁷³⁰ Ivan PUPO, *Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de la Tartaruga*, in «Pirandelliana: rivista internazionale di studi e documenti», A. 2007, n. 1, p. 48.

neoavanguardie del tempo in Germania. Mutuando un'affermazione di Umberto Eco „In ogni caso ciò che caratterizza sociologicamente – se non testualmente – l'autore sperimentale [...] è la volontà di farsi accettare. Egli offende, ma a scopo vorrei dire pedagogico, per ottenere consenso”⁷³¹; potremmo dire che molte delle diatribe, anche acrimoniose, che coinvolsero Pirandello, sottostanno alla constatazione di Eco.

⁷³¹ Citato da Matteo DI GESÙ, *Una avanguardia postmoderna?* in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 30, n. 1, gennaio-aprile 2001, p. 127.

Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose che tutte le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza. C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita: ma non è vero. Nessuno di noi è il corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone... Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente... Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giuochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un giuoco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza. 732

Per metà noi viviamo nel sogno, per l'altra metà in preda all'arbitrario delle sensazioni. Raramente l'uomo sa darsi ragione delle sue azioni, delle azioni più importanti, quelle che decidono di tutta l'esistenza. Come può accadere la tal cosa? E la risposta suona invariabilmente così: Non so come.⁷³³

I MESI BERLINESI DI PIRANDELLO⁷³⁴ E IL RAPPORTO CON L' "APPARATO"

La stagione teatrale a Berlino, per quanto l'inverno si prolunghi oltre il verosimile, può considerarsi finita. Gli editori di teatro fanno gli acquisti per il prossimo anno e frugano dappertutto. Si annunziano due novità americane, una commedia di Maughan, una commedia di Pirandello, il ritorno dall'America di Max Reinhardt nei suoi teatri, una nuova formazione del teatro comunista di Piscator, una serie di rappresentazioni di Klein, il direttore di teatro che, nell'assenza di Reinhardt, ha lavorato quest'anno al Kammerspiele. [...] È stata la critica, recentemente, a richiamare l'attenzione su una commedia cui nessuno aveva fatto caso e recitata con tutta modestia in un teatro minore: *Soldati pontieri a Ingolstadt*, di Marie Luise Fleisser, una ragazza di diciotto anni che vive a Ingolstadt e che del suo paese ha trascritto la vita che fanno i soldati e le donne di servizio, i loro rapporti e il loro linguaggio con una crudezza un po' forte, non

⁷³² Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*, in *Maschere nude*, op. cit., vol. II, p. 1345.

⁷³³ Citazione di Pirandello citato da un'intervista rilasciata ad Adolfo FRANCI, *E ora, sul il sipario...*, in «Comœdia», A. XI, n. 11, 1934, pp. 25-26.

⁷³⁴ „La vigilia di Natale dell'anno di grazia 1928 fummo invitati a pranzo da Marta Abba. Commensali, Luigi Pirandello, che in quei giorni stava dando l'ultima mano a 'Questa sera si recita a soggetto', Corrado Alvaro, che lavorava a 'Vent'anni', Febo Mari che cercava una scrittura; e, fra minori personaggi di cui la storia non ricorda il nome, io. Marta Abba aveva affittato una bella e grande casa presso il Tiergarten, nella quale troneggiavano fino al soffitto certe stufe di maiolica che servivano a tutto tranne a riscaldare, veri monumenti al calore ignoto; e poiché quell'inverno fu dei più rigidi e a Berlino non si trovava carbone; ci si dava da fare un po' tutti per provvederle la casa della nostra grande attrice; e così si vedevano giovani elegantissimi recarle in omaggio, invece che mazzi di fiori, grossi e gonfi sacchi neri.” Pietro SOLARI, *Vigilia di Natale*, in *Almanacco Letterario 1933*, Milano, Edizioni Bompiani, 1933, pp. 237-238.

soltanto per una ragazza di diciotto anni, ma anche per i poveri pontieri di Ingolstadt. [...] Da altra parte i tedeschi sanno di vivere in un periodo non definitivo in cui si chiudono alcuni moti di vita del passato e si aprono quelli dell'avvenire. E il teatro, per quello che è degli autori tedeschi, è attualità e problema e non spettacolo. Giudizi diversi si danno su *Verbrecher* (Delinquenti) rappresentato per duecento sere al Kammerspiele. [...] Quando uscimmo nella notte gelida e nevosa, attraverso le strette e sconsolate strade della stazione di Friedrichstrasse, la vita e il destino ci pesavano irrimediabili, e avremmo voluto fuggire verso una terra amata, dove l'arte è ordine e contemplazione, e speranza.⁷³⁵

Il 14 marzo 1929, mentre Marta Abba era ancora in treno di ritorno da Berlino, era in viaggio anche la prima lettera del Maestro:

sei ancora in viaggio e ancora io ti seguo col pensiero, come fin dal primo momento che il treno si staccò per la partenza.⁷³⁶

Lo stesso giovedì era „andato dai Solari”. „[...] C'erano Aponte del «Corriere», Bojano del «Popolo», e Ivo Pannaggi, entusiasta degli sgorbi di Fausto, mostrati dal Solari”. Pirandello riferisce, con non poca livida soddisfazione, l'incidente occorso a Rosso di San Secondo all'ambasciata, autori Ludovico Curtius e l'ambasciatore Aldrovandi che avevano confuso le opere di Sem Benelli, dello stesso Rosso di San Secondo direttamente coinvolto nella scenetta, e del Maestro⁷³⁷. Il 17 marzo, domenica, Pirandello è di ritorno dall'Aida⁷³⁸.

[...] è il tocco e mezzo; [...] poca gente, forse perché è una bellissima giornata, limpida, primaverile: si presagiva jeri sera, guardando tra gli alti rami spogli dei lecci neri lungo questo triste canale della Sprea, nettissima in cielo, la falce d'oro di questa luna nuova di marzo, tra le stelle.⁷³⁹

Il Maestro è in trepidante angoscia, aspetta notizie dal figlio Stefano.

Nessuna risposta. Interpreto questo silenzio in tre modi: o che abbia saputo che non sono compreso nella lista degli Accademici, e non mi voglia dare il dispiacere di farmelo sapere avanti; [...] ⁷⁴⁰

⁷³⁵ Corrado ALVARO, *La stagione Berlinese*, in «Comœdia», A. XI, n. 5, 15 maggio-15 giugno 1929, pp. 14-15.

⁷³⁶ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 14.III.1929, p. 63.

⁷³⁷ „Ora sta' a sentire. Quel Curtius, per darsi a conoscere come uno straniero in Italia al giorno di tutto, domanda a un certo punto a Rosso di San Secondo: — E quando risentiremo a Berlino la sua *Cena delle beffe*? L'Ambasciatore Aldrovandi s'affretta a rimediare alla gaffe dell'ospite illustre: — „lo ho sentito dire, veramente, che del Signor Rosso sarà forse presto ripreso a Berlino *Il piacere dell'onestà*. Puoi figurarti i centomila colori della faccia di Rosso di San Secondo. Tossisce; tenta di sorridere, e dice: „No; se mai *Marionette, che passione!*” E allora, il Curtius: „Marionette? Sì, sì, bellissime, le ho viste da Podrecca, al Teatro dei Piccoli, bellissime!” Non ti dico la gioja feroce con cui i due giornalisti raccontavano questa miserevole avventura di Rosso di San Secondo. Quasi non sembra vera.” Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 15.III.1929, pp. 65-66.

⁷³⁸ L'Aida era il ristorante normalmente frequentato da Pirandello nella Kurfürstenstraße 89. Sulla virulenza di alcune esternazioni su Pirandello si veda anche Gino RAYA, op. cit., p. 405.

⁷³⁹ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 17.III.1929, p. 70.

⁷⁴⁰ Ivi, p. 71.

Altro che „Una buffonata. Chiacchiere stomachevoli”, come scriverà poi Pirandello, il commediografo del Duce,⁷⁴¹ a Marta nella lettera del 9 giugno 1929.

Vuoi che a quest'ora e già da un pezzo, non sia stabilito chi saranno i primi trenta accademici? O io son tra questi trenta, o ne sono stato escluso. Impossibile rimediare all'ultimo momento; né io, trovandomi a Roma, sarei stato capace di muovere un dito per farlo. [...] T'immagini, dopo la mia sconfitta, come me ne sarei tornato all'estero? Invece, sto qua, ad aspettare, nell'attesa più dignitosa. Viene il riconoscimento; e ne sarò lieto tanto più, quanto meno avrò fatto per averlo; non viene, e nessuno potrà dire che anch'io ero corso a perdifiato per sollecitarlo.⁷⁴²

Ancora nella lettera del 20 marzo, Pirandello interroga i taraocchi circa il suo futuro da accademico. Tra una congettura e l'altra, pur avendo già avuto la „quasi certezza” da Interlandi, esibisce a Marta un'indifferenza di maniera e l'ennesima dichiarazione nonostante quel lapidario „e le rammento ancora una volta a *chi* scrive.”⁷⁴³

[...] altro che aeroplano avrei preso, se tu invece di richiamarmi in Italia per le elezioni accademiche, mi avessi richiamato per ritornare acconto a te.⁷⁴⁴

Ma Marta tace. La notizia della nomina a membro della neo-fondata Accademia d'Italia, raggiunse dunque Pirandello solo, a Berlino, il 22 marzo 1929, a mezzo telegramma, a firma Benito Mussolini.

„Sono lieto di parteciparle che Sua Maestà il Re su mia proposta ha nominato la S. V. Accademico d'Italia per la classe delle lettere”. Mussolini. Ma già jeri sera, rincasando dall' „Aida”, avevo trovato dal portiere un telegramma di Interlandi che diceva: „Lietissimo, affettuosamente abbracciola. [...] Un altro telegramma ho ricevuto insieme con quello di Mussolini, e che anzi ho aperto prima di questo. Diceva: „Fraternamente felice alto auspicatissimo riconoscimento”. Margherita Sarfatti.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ „Il Capo del Governo ha ricevuto Luigi Pirandello, che partirà domani per la Germania. L'On. Mussolini si è interessato della nuova concezione che Pirandello gli ha esposto dell'arte cinematografica, e di quanto egli si propone di fare in questo nuovo campo. Sul punto di accomiarsi, Luigi Pirandello ha tenuto ad esprimere al Duce i sensi della sua intera e ferma devozione.” *Il commediografo del Duce*, Roma, 12 ottobre, notte, in «Corriere della Sera», 13 ottobre 1928, p. 3.

⁷⁴² Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Berlino 19.III.1929, pp. 73-74.

⁷⁴³ „Ed ecco in parte ciò che faccio e che ho fatto a Napoli, è contento ora? Io no di come scrive e di quanto scrive, e le rammento ancora una volta a *chi* scrive. Mi costringerebbe a non risponderle più.” Marta ABBA, op. cit., p. 65.

⁷⁴⁴ Ivi, Berlino 20.III.1929, p. 77.

⁷⁴⁵ Ivi, Berlino 22.III.1929, p. 80. Pirandello, pragmatico, accoglie la nomina, da un lato come „segno evidente di disistima letteraria” per „l'esser considerato pari a Beltramelli, a Marinetti e mescolato con Trobetti”, dall'altro sa bene quanto „sia importantissima [...] politicamente”. *Nel tempo della lontananza*, op. cit., Berlino W. 10, 28. III. 1929, p. 167. La preferenza accordata dal Maestro a Margherita Sarfatti non era mal riposta. Sarà suo uno degli apprezzamenti che crediamo tra i più sinceri al Girgentino e dal quale emerge anche un certo rimpianto per un fraintendimento dell'opera del Maestro *tout court*. „Confesso, non mi ero mai accorta che vi fosse anche l'arguto sorriso, oltreché l'angoscia, nell'opera di Pirandello. La comparavo anzi a quella di altri siciliani, e soprattutto a quella di Giovanni Verga, tipica per l'assenza del sorriso, che ne

Marta era in Italia da appena dieci giorni. A Mussolini, per l'occasione, Pirandello, rinnova la sua „intera profonda devozione”, coerentemente con quanto egli stesso avevo scritto personalmente al duce il 20 marzo 1925⁷⁴⁶, dopodichè, il 24 marzo presenza al „Fascio, per la Cerimonia commemorativa del X annuale della fondazione dei fasci”⁷⁴⁷; nella lettera a Marta del 26 marzo scrive, „perché Mussolini tutto quello che promette, lo mantiene; bisogna saper aspettare, perché ci mette tempo; guaj con lui a chi si stanca.”⁷⁴⁸

Nonostante il discorso del 3 dicembre 1931⁷⁴⁹, dell'ormai Accademico d'Italia Luigi Pirandello, sia stato pronunciato in chiave antidannunziana, la critica concorda nell'interpretarlo come dettato da motivi artistici e personali e non certo come una sorta di critica politica al regime. Di fatto gli anni berlinesi e il periodo parigino non si discostarono da un leale appoggio alla linea del PNF e anzi le sue esternazioni a New York del '35 riaffermarono la sua totale lealtà al regime pagando di persona un prezzo salatissimo in merito alla diffusione della sua opera negli Stati Uniti.

Quando nel 1934, va in scena *La favola del figlio cambiato*, musicata da Malipiero, „in Germania [si parlò] di *atonalità* e disfattismo culturale”, e Pirandello fu di nuovo sotto i riflettori, accusato da suoi detrattori all'interno del PNF. La prima del 13 gennaio 1934, al Landestheater di Braunschweig, alla presenza dell'ambasciatore Cerruti, come sottolineò lo stesso Pirandello in un'intervista concessa a Luigi Chiarini, pubblicata in «Quadrivio», il 18 marzo 1934, fu un discreto successo. La censura de *La favola del figlio cambiato*, nella quale intervenne direttamente Mussolini in seguito al divieto della rappresentazione dell'opera, dopo la messinscena di Darmstadt, portò all'espunzione di alcuni passaggi

forma una caratteristica spiccata. Mi accorsi di avere avuto torto vedendo rappresentare *Chacun sa vérité* di Pirandello al teatro della Comédie Française. La recitazione, tutta opposta alla nostra, si mantiene diversamente, e non meno, fedele al testo e allo spirito dell'autore. Niente cupezze, niente tetraggini; anzi, una scioltezza colorita e lieve scorre attraverso la pittura di quel piccolo ambiente provinciale. L'ironia garbata, quasi benevola, quasi allegra, si mantiene nella gamma delle sfumature comiche, senza cipiglio drammatico, senza grottesco aspro e ferino. Non mi era mai avvenuto prima di udire un pubblico intelligente scoppiare dalle risa, a certe battute di Pirandello né mi era avvenuto di riderne, gaiamente, di buon cuore io stessa. La tragedia prende, in quell'ambiente comico, una importanza, una vastità, una grandezza imprevista; la risata si prolunga nella sghignazzata, e finisce nel singhiozzo, con una logica, umana in profondo e pirandelliana due volte.” Cfr., *Almanacco letterario Bompiani 1938. Omaggio a Luigi Pirandello*, Milano, Bompiani, 1937, p. 73; citato da Luigi e Stefano PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 424.

⁷⁴⁶ „Riceviamo inviti da ogni paese; tutte le maggiori imprese teatrali ci fanno proposte di contratti: nell'America del Sud, in Spagna, nel Belgio, in Francia, in Germania. Queste offerte sono da me prese in viva considerazione poiché mi propongo di seguire la Compagnia all'estero, dove, con conferenze e pubbliche interviste sulla vita contemporanea italiana, intendo svolgere un'attiva opera di propaganda nazionale come ho già fatto l'anno scorso nell'America del Nord. Questo è il vero modo in cui io posso svolgere una diretta azione politica, non del tutto infeconda, e lo spendermi per un tale scopo non è soltanto per me fonte di viva soddisfazione morale, ma anche l'adempimento di una missione che io mi sento spiritualmente commessa da V.E.”, citato da Alberto Cesare ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Renzo DE FELICE, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 131-132.

⁷⁴⁷ Ivi, Berlino 23.III.1929, p. 86.

⁷⁴⁸ Ivi, Berlino 26.III.1929, p. 92.

⁷⁴⁹ Discorso per Giovanni Verga pronunciato il 3 dicembre 1931, in occasione del cinquantesimo anniversario della pubblicazione dei *Malavoglia*.

ritenuti responsabili dell'irritazione tedesca nonostante il tramite del telegramma che Goebels fornì al «Tevere».

Il principe de *La favola del figlio cambiato* aveva preferito il Sud solare che vivifica e guarisce alle brume del Nord „che uccidono”. La „contrapposizione tra un paese immaginario e quindi non identificato, del Nord, e la terra luminoso e solare del Sud”, scrive Luigi Chiarini nel riferire l'intervista al Maestro⁷⁵⁰, doveva necessariamente essere inquadrata nell'ambito della favola, sottolineando invece come il *focus*, „l'umanità della favola”, avesse avuto origine „nella superstizione di certo popolino meridionale” e nel ritrovarsi della vita nella terra del sole della madre celebrasse proprio „l'esaltazione dell'amore materno e della poesia”, riaffermando, tuttavia, in conclusione la superiorità mediterranea e fascista rispetto al nazismo barbaro.

Immaginario, le ho detto. Non ha altra indicazione che un punto cardinale. Un paese più al nord possibile, oltre la Scandinavia. Unico scopo nella favola è di contrapporre questo paese buio e freddo, dove è nebbia amara, come dice il Principe stesso nel libretto, e fumo forato da lampade, architetture di ferro, forni, carboni, città affaccendate da cure cieche e meschine, formicai, alla luce solare del paese del sud, col suo sole ristoratore, il suo mare azzurro e il suo cielo meraviglioso. Il paese, insomma, della vita. Lì uomini torbidi e agitati, qua cuori semplici e sani. Il Principe è malato e viene a ristorarsi e a ritrovare veramente la vita. Egli ha il solo padre, il Re, poiché la madre morì dandolo alla luce. [...] Ma questi è attaccato alla terra del sole dove ha ritrovato la vita e dove ritroverà l'amore materno. [...] potrebbe dirsi che la favola è un'esaltazione dei paesi e della razza del sud in confronto a quella del nord.

Negli interventi al Congresso Volta, Bontempelli e Marinetti, e lo stesso Silvio d'Amico, sottolinearono il carattere poetico-religioso insito nel teatro, negandone al contempo la sua funzionalità strumentale per la propaganda politica, riprendendo con ciò una costante nelle censure italiane al teatro weimariano, anche se poi proprio con la messinscena de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio, com'è già stato più volte osservato, Pirandello abbia in realtà teso a dimostrare esattamente il contrario.

Il dibattito intorno all'artista, alla sua funzione e alla sua collocazione nella società, era in realtà poco distinguibile dal discorso intorno all'arte nella società fascista prima e nazista dopo; il riposizionamento del rapporto intorno a questi tre poli ravvivò anche la discussione sul teatro, sulla sua necessaria nuova ridefinizione ed in particolare sull'ampliamento del *target* dei fruitori secondo una linea, che, al di là degli scopi eminentemente propagandistici, significava una liberazione interclassista dello stesso, non certo secondo le idee programmatiche, speculari per certi versi, che avevano portato alla nascita del Voks Bühne, „Al Popolo l'Arte”, al centro di quello che fu il Bülowplatz all'indomani della Prima Grande Guerra.

⁷⁵⁰ Luigi CHIARINI, *Perché è stata proibita in Germania 'La Favola del figlio cambiato'? Un'intervista a Pirandello con Luigi Pirandello – Una dichiarazione di Malipiero*, in «Quadrivio» del 18 marzo 1934, p. 1.

Le questioni che investivano il teatro di massa, gli interessi precipui degli autori, erano certo funzionali al progetto di riforma del Teatro italiano, più volte riproposto da Pirandello al regime, caldeggiato, almeno apparentemente, dallo stesso Mussolini e che in parte contraddiceva la teoria di un teatro come „rifugio dello spirito”, una sorta di zona, franca quanto impossibile, al di fuori delle diatribe della politica del regime. Era la critica ad una politica culturale affidata ai privati, come era nel mondo anglosassone e tedesco; quest’ultimo godeva com’è noto al contempo di un sistema diffuso di sovvenzioni che si affiancava all’impresa privata, mentre in Italia le compagnie di giro erano sì “indipendenti”, ma sottostavano in realtà ad un monopolio e ad un sistema di controllo centralistico, ed era comunque di per sé oggetto di attacchi continui.

L’arte “commerciale” di Reinhardt, ma nel complesso quella weimariana tutta, era sospettata di essere lesiva dello spirito popolare ed incapace, sottoposta qual’era a meri interessi di mercato, a celebrarne l’essenza più recondita. Le concessioni di Pirandello al contingente, come eventi puramente irrazionali e non strategici, non solo riproponevano una critica nota al teatro politico weimariano, ma ne delegittimavano anche il carattere artistico, puntando l’indice sull’impoverimento cui l’aveva sottoposta la *Neue Sachlichkeit*. Una contraddizione, questa, ambigua quanto dubbia per il Maestro, che distingueva duramente tra

i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d’uno ‘stile di cose’, gli altri d’uno ‘stile di parole’ [...] E ora si ritorna, sazi e stanchi di forme concluse e troppo sonore, ai frammenti puri, ai «pezzi di vita». ⁷⁵¹

L’impossibilità di pianificare razionalmente l’opera creativa dell’artista ribadiva il carattere mistico-lirico della nascita dell’opera d’arte, secondo quell’irrazionalismo vitale che era fondamento del fascismo stesso.

È sempre la vita che trionfa con le sue forze vive. [...] Già. Secondo taluni che io chiamo spiriti parassiti i quali vogliono tutto fatto e non soffrir nulla, anche le verità. Quelle verità che gli ingegni attivi vengono costruendo col travaglio del loro spirito. La verità è moto, è sforzo e conquista continua. [...] Oggi in Italia abbiamo una grande verità: quella che ha costruito il Duce col suo genio potentissimo e dinamico. Ma quante lotte, quanto sacro martirio, quanta energia è costata! Le grandi verità si ottengono a un simile prezzo e per questo son belle, le amiamo e ci crediamo fermissimamente. ⁷⁵²

Così come d’altronde anche sullo stesso Pirandello sembrò agire, nel corso dei suoi soggiorni al “Nord”, compreso il suo cosiddetto “esilio volontario”, un recupero abile e

⁷⁵¹ Si veda al riguardo l’articolo di Mario DA SILVA, *Corriere tedesco*, in «Scenario. Rivista mensile delle arti della scena», A. I, n. 2, marzo 1932, pp. 43-46.

⁷⁵² Luigi CHIARINI, *Perché è stata proibita in Germania ‘La favola del figlio cambiato’? Un’intervista con Luigi Pirandello – Una dichiarazione di Malipiero*, in «Quadrivio», 18 marzo 1934, citato da *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan PUPO, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, pp. 537-538.

produttivo di immagini e *topoi* condivisi all'epoca, che furono intessuti in modo spesso provocatorio e ironico-critico nella sua produzione epistolare, ma anche nelle opere direttamente riferibili a questo periodo, da *Come tu mi vuoi* a *Stasera si recita a soggetto* fino alla *Favola del figlio cambiato*⁷⁵³, che pure aveva radici lontane da quegli anni. Il confronto con il Nord ebbe per lui, per certi versi, una valenza paragonabile a quella dell'Italia per Goethe. Una storia che inizia col suo soggiorno a Bonn, quando aveva appena ventidue anni, e si dipana attraverso un intricato percorso per l'Europa tutta, segnando il suo apice, a mio avviso, nel viaggio che da Amburgo lo portò a Stoccolma nei primi giorni del dicembre del 1934.⁷⁵⁴

In quella circostanza Luigi Pirandello incontrò Selma Lagerlöf, l'autrice de *I miracoli dell'Anticristo*, ambientato nella sua Sicilia, „e bisogna ammettere che pur se visto con gli occhi di una viaggiatrice bisognevole di avventure esotiche, parlava proprio del mondo in

⁷⁵³ „Sono le fate, le maghe cattive che hanno messo dentro la culla il figlio vero, che portato via, rubato, ritornerà un giorno o l'altro e avrà le sembianze di un principe, figlio del re. Una storia classica che deve aver ispirato, tra gli altri, il romanzo di Selma Lagerlöf, *L'imperatore di Portugallia*. In Pirandello questa storia tesse frustrazioni e ossessioni. Vorrebbe lui essere, altro *Leitmotiv*, il figlio cambiato ma ce ne passa prima che lo diventi. In mezzo c'è tutto un arco di tempo dove la guerra, quella del '15-'18, succede alla pazzia a sua volta preceduta dall'inganno e dal disinganno, dalla grettezza del quotidiano che umilia il sublime dell'arte. Attori: Pirandello e la sua famiglia. Solo nel 1934, il 24 di marzo, due anni prima della morte, la storia diventa finalmente favola.” Musicata da Gian Francesco Malipiero, *La favola del figlio cambiato*, dopo la prima assoluta a Braunschweig, nel marzo del 1934, alla presenza dello stesso Hitler, verrà rappresentata a Roma al Teatro Reale dell'Opera. Mentre in Germania la rappresentazione fu un vero successo, in Italia venne accolta in modo a dir poco disastroso. „Vennero giù fischi. Mussolini se andò via sdegnato.” Da lì a poco l'opera fu proibita anche in Germania „poiché sovvertitrice e contraria alle direttive dello stato popolare tedesco”.

⁷⁵⁴ La Germania fu per Pirandello terra di “fuga”, esilio volontario, che per la specificità del “viaggiatore” in questione, assume una valenza che va ben oltre il mero dato biografico, coinvolgendo ed allargandosi al tempo ed alle vicende coeve. Dopo il suo primo soggiorno a Bonn, dopo i successi della *tournee* del «Teatro dell'Arte», Pirandello, come abbiamo visto, torna in Germania per circa un biennio, nell'autunno del 1928. La città che lo accolse aveva concretizzato le potenzialità mostrate negli anni prebellici e che sarebbe riduttivo interpretare come una mera americanizzazione della metropoli tedesca. L'occasione della “fuga” fu data a Pirandello da „[...] una grande Casa Cinematografica che mi ha proposto di mettere sullo schermo i *Sei personaggi*”. Pirandello si trasferì dunque a Berlino con Marta Abba; insieme a lei ed alla sorella condivise albergo e quotidianità, dall'ottobre del 1928 al marzo 1929. Dopo il rientro di Marta in Italia, Pirandello si trasferisce in un appartamento prospiciente la Herkules-Brücke nell'ambigua quanto dinamica zona di Nollendorfplatz, non lontano dal teatro di Erwin Piscator. „[...] eccomi di nuovo seduto a questo tavolino [...] Le due finestre aperte su la Lützow-Platz costellata di lumi; e sotto, il triste canale silenzioso sotto il ponte d'Ercole, e i grandi alberi ischeletriti...”. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Lettera del 27 febbraio 1930, p. 307. Sempre a Marta Abba, nella lettera del 26 maggio 1928, aveva inviato la *Filastrocca* che ha molte assonanze con la lettera di qualche mese dopo. „Vivo del sogno di un'ombra nell'acqua/ Ombra di rami verdi, di case/ giù capovolte, di nuvole. Tutto/ trèmola:/ lo spigolo bianco d'un muro/ nel cielo azzurro; una corda che l'attraversa; un fanale, ed il tronco/ nero d'un albero, tagliato a mezzo/ da un foglio giallo opaco/ di carta che galleggia./ Ombra nell'acqua — liquida città.../ luminoso tremore — vastità/ di cielo chiaro — verde verde verde/ di foglie — tutto par che vada e sta/ e vive e non lo sa;/ non lo sa l'acqua, non lo sanno gli alberi/ non lo sa il cielo né le case... Solo/ un pover'uomo lo sa, che va/ lungo l'argine triste/ d'un lugubre canale. Ivi, pp. 185-186. Si veda al riguardo di Cornelia KLETTKE, *Le case di Pirandello a Berlino e una poesia sul Landwehrkanal*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, op. cit., pp. 42-47.

cui lui aveva vissuto da bambino”.⁷⁵⁵ Alla cerimonia di consegna del Nobel, Pirandello, nel pronunciare la sua prolusione, attinse alla sua autobiografia:

[...] Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d’olivi saraceni affacciata agli orli d’ un altipiano di argille azzurre sul mare africano [...].

Nei versi che rievocano la sua storia, Pirandello volle, certo non a caso, evidenziare le sue stigmate mediterranee, di siciliano che aveva nelle narici il vento d’Africa, i colori di un Sud ben oltre il mito goethiano. E allora ci sia consentito di attingere a quelle origini che a loro volta avevano nutrito quella sua terra di tanti lasciti sospesi nel mito della conoscenza, proponendo una sorta di “dialogo nel dialogo” tra Socrate e Pirandello.

Rifletti anche tu: se avesse rivolto un consiglio al nostro occhio, come se fosse un uomo, e gli avesse detto: «Guarda te stesso», che supposizione avremmo fatto su ciò a cui ci esortava? Non forse a guardare a quella cosa guardando alla quale l’occhio avrebbe visto se stesso?⁷⁵⁶

L’lo visto da un altro. Era proprio la mia quell’immagine intravista in un lampo? Sono proprio così, io, di fuori, quando – vivendo – non mi penso? Dunque per gli altri sono quell’estraneo sorpreso nello specchio: quello, e non già io quale mi conosco: quell’uno lì che io stesso in prima, scorgendolo, non ho riconosciuto. Sono quell’estraneo, che non posso veder vivere se non così, in un attimo impensato. Un estraneo che possono vedere e conoscere solamente gli altri, e io no. E mi fissai d’allora in poi in questo proposito disperato: d’andare inseguendo quell’estraneo ch’era in me e che mi sfuggiva; che non potevo fermare davanti a uno specchio perché subito diventava me quale io mi conoscevo; quell’uno che viveva per gli altri e che io non potevo conoscere; che gli altri vedevano vivere e io no. Lo volevo vedere e conoscere anch’io così come gli altri lo vedevano e conoscevano.⁷⁵⁷

Se si legge la motivazione⁷⁵⁸ del conferimento del Nobel a Luigi Pirandello, che Per August Leonard Hallström pronunciò la sera del 10 dicembre 1934, ci si accorge che l’autore descritto dal segretario permanente dell’Accademia è un Pirandello rovesciato, quasi irriconoscibile, rispetto alla sua immagine coeva in Italia.

Per Hallström sostenne che l’unico romanzo pirandelliano salvabile fosse *Si gira* (1916), proprio il romanzo che in Italia era stato accolto tra mille incertezze, se non addirittura

⁷⁵⁵ Cfr. Matteo COLLURA, *Il gioco delle parti*, Milano, Longanesi, 2010, p. 24.

⁷⁵⁶ Cfr. Platone – Alcibiade Maggiore (o Primo), <http://www.miti3000.it/mito/biblio/platone/alcibiade.htm>

⁷⁵⁷ Cfr., Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno, centomila*, op. cit., p. 60.

⁷⁵⁸ Per le citazioni relative alle motivazioni di Hallström e Österling si è ricorso al testo *Alloro di Svezia: Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale, Fo: le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela MARCHESCHI, Parma, MUP, 2007, p. 118. Cfr. anche Per HALLSTRÖM, *Verleihungsrede anlässlich der feierlichen Überreichung des Nobelpreises für Literatur an Luigi Pirandello am 10. Dez. 1934*, in Luigi PIRANDELLO, *Mattia Pascal – Einer, keiner, hunderttausend, 2 Romane*, traduzione di Piero Rismondo, testi di Kjell Strömberg, Per Hallström, Mario Apollonio, traduzione dei testi a corredo Hans Roesch, Zürich, Coron-Verlag, 1970.

stroncato. In Scandinavia, invece, si era compreso l'importante significato teoretico-concettuale, la riduzione della vita a immagini, apparenza che è in realtà vuoto e morte spirituale. „La nostra esistenza moderna” – continuava la motivazione, sempre in riferimento a *Si gira* – „si rivolta e procede con la stessa velocità della morte, completamente meccanizzata come se fosse stata distrutta e annichilita”: fu, insomma, la denuncia dell'alienazione che gli svedesi individuarono come nucleo tematico forte, e che poi sarebbe ritornato, con tutti i crismi del mito, nei *Giganti della montagna*. Laddove, dunque, in Italia era stata intravista una pesantezza cerebrale, una complicazione filosofica e psicologica, in Svezia si individuava il punto di forza dei drammi pirandelliani, grazie anche alla conoscenza dei metodi e dei principi della psicologia sperimentale da parte della cultura scandinava. Dunque Pirandello, il grande Pirandello, divenne tale e si “materializzò” nell'occhio dell'*Altro* in quel Nord nel quale Rosso di San Secondo cercava una „rinsaldata coscienza”?⁷⁵⁹

Mi sento sempre a casa là dove prospera lo spirito umanitario, eredità dell'Europa in continuo sviluppo.⁷⁶⁰

Su quali basi dunque i “neo-borghesi” italiani in Germania, apparentemente a favore di una mutua comprensione, in presenza di strutture sociali repressive senza i presupposti ideali, attuarono quell'ibridazione che pure avvenne? Furono, forse, proprio quei fragili e contraddittori presupposti che determinarono i limiti e l'inevitabile parzialità degli incontri italo-tedeschi, facendo sì che essi sfumassero quasi sempre nel dogmatismo

⁷⁵⁹ Non fu dunque un caso se, a distanza di venticinque anni, l'attribuzione del Nobel a Quasimodo, nel 1959, scatenò polemiche altrettanto accese negli ambienti letterari italiani, riflesso di dubbi ed incomprensioni non dissimili da quelli suscitati al tempo del Nobel a Pirandello. Niente di meno che Emilio Cecchi, nel commentare le voci che già in ottobre circolavano sul conferimento del Nobel per la letteratura a Quasimodo, scriveva sulle colonne del «Corriere della Sera» del 25 ottobre sprezzante: „A caval donato non si guarda in bocca”. Nel suo discorso di presentazione di Salvatore Quasimodo, Anders Österling mise in correlazione l'anima poetica dell'autore di Modica, direttamente con la sua terra natia: „Non è difficile immaginare come questa regione così ricca di memorie del passato abbia avuto un'importanza straordinaria per la sua futura vocazione. I resti degli antichi templi greci dell'isola, i teatri vicini al mar Ionio, la sorgente Aretusa, così famosa nel mito, le gigantesche rovine di Girgenti e Selinunte: quale scenario per la fantasia di un bambino.” Le cronache di quel tempo ci dicono che a convincere gli accademici di Svezia sia stato soprattutto il contributo dato da Quasimodo in qualità di traduttore della letteratura dell'antichità classica e prevalentemente la sua capacità di interpretare la vita morale dei suoi concittadini „nella quotidiana esperienza di innumerevoli tragedie e nel confronto costante con la morte”. Nella tramatura fatta di citazioni bibliche e di allusioni alla mitologia classica, „quella mitologia che è una costante fonte d'ispirazione per un siciliano”, Österling individuò la cifra personale di Quasimodo; e a chiusura del discorso dell'accademico di Svezia si legge: „Per la sua poesia lirica che con il fuoco della classicità esprime il sentimento tragico della vita della nostra epoca”. Verrebbe dunque quasi da pensare che anche in questo caso macroscopico l'*Altro* sia stato visto come il possibile artefice di una saldatura tra il mito classico-romantico del Sud e il bisogno di una rigenerazione moderna dello stesso, un'estensione di quell'occhio socratico di cui sopra. „Se dunque un occhio ha intenzione di guardare se stesso, deve guardare in un occhio e in quel punto dell'occhio nel quale si trova a risiedere la virtù propria dell'occhio: e questa non è la vista? [...] E come gli specchi, più chiari, più puri e più luminosi dello specchio dell'occhio, così anche il dio non è forse più puro e più luminoso della parte migliore che si trova nella nostra anima?” Platone – *Alcibiade Maggiore (o Primo)*, <http://www.miti3000.it/mito/biblio/platone/alcibiade.htm>.

⁷⁶⁰ Cfr. Heinrich MANN, *Autobiographie, 1911*, citato da *Heinrich und Thomas Mann*, Casa di Goethe, 2005, p. 71.

ideologico della propria esperienza empirica. E non è forse vero che lo stesso Pirandello ebbe bisogno degli anni della sua maturità per interiorizzare gli eventi della sua prima esperienza tedesca? E non è forse altrettanto vero che egli, per cogliere a pieno la potenzialità di fermenti e d'ispirazione delle letture dello stesso Goethe, di Tieck, di Heine fino a Schopenhauer, al cui mondo, forse più di ogni altro autore italiano, fu debitore a quel mondo, considerasse incolmabile, ancora dopo il suo cosiddetto "esilio volontario", l'orrido tra Nord e Sud?⁷⁶¹ L'Italia, antico e nuovo regime o medioevo attardato, orgogliosa e rutilante periferia appartata, spazio fattosi inconsapevolmente tempo, l'Italia decaduta, divenne proprio per mano della sua intelligenza – ancora una volta – la memoria vivente del passato d'Europa, avendo come conseguenza che la sua immagine e il suo stereotipo prendessero suggestivamente forma altrove. Cosicché, anche per Pirandello, la polarizzazione tra arte, in senso lato, e nazionalità, da un lato contribuì al raggiungimento di un'individualità specifica in determinate fasi dello sviluppo culturale e politico, dall'altro produsse anche lo slittamento dell'osservatore dal terreno della storia a quello del mito, talvolta non senza diffrazione tra la scena, in quanto ad un tempo sfondo dell'azione e azione stessa, e l'osservatore-attore della stessa.

Il flâneur creò infatti Parigi. Il fatto che non fosse Roma è stupefacente. Ma a Roma, i sogni non percorrono forse strade già desuete? E non è la città, già satura di templi, di piazze recintate, di sacrari nazionali di ogni ciottolo, ogni insegna, ogni gradino ed ogni portone, così tanto da non potere liberamente entrare nel sogno del passante?⁷⁶²

Nessuna libertà esiste quando non esiste una libertà interiore dell'individuo. Uno dei caratteri della civiltà d'oggi consiste proprio nella mancanza di libertà di giudizio. I

⁷⁶¹ Ad esempio nell'*Esclusa*, dove un quanto mai bizzarro irlandese riproduce i tratti di un compagno di studi, o nell'*Enrico IV*, che rievoca gli anni di Bonn, e nella *Vita che ti diedi*, che riprende il distacco dalla casa della memoria. „Il rapporto di Luigi Pirandello con la cultura tedesca è uno dei miti più antichi nella storia della critica pirandelliana. Fu lo stesso Pirandello a rendersi complice della creazione dello stesso, e con ragione: lui sapeva benissimo che – in un'epoca in cui una posizione nel mondo accademico gli doveva dare una certa sicurezza economica, dopo il crollo dell'azienda paterna – il prestigio di una formazione tedesca significava un vantaggio non trascurabile. Perciò egli stesso menziona gli anni passati a Bonn in continuazione, inventa un'attività di lettore all'Università renana che non è mai esistita, cita autori tedeschi (o di lingua tedesca) nel maggior numero possibile e fornisce così alla critica il materiale per creare il mito di un «Pirandello più tedesco che italiano», tramandatosi fino ai nostri giorni. E perché questo mito? Ovviamente per spiegare la disturbante novità, modernità, o alterità della sua estetica. Pirandello, pur essendo siciliano e amico/protetto di Capuana, non è mai stato verista al cento per cento: il famoso «sincerismo» da lui difeso distrugge le basi veristiche con la sua carica di (auto)ironia; non è avanguardista nel senso futurista o surrealista, non è decadentista – con tutto il rispetto per Carlo Salinari –, almeno non nel senso di un decadentismo dannunziano o fogazzariano. Allora, come si può definire un tale caso di estremo rigetto della catalogazione? La soluzione ideale è sembrata quella di definirlo quasi straniero. Pirandello «più tedesco che italiano», significava però anche il siciliano 'addomesticato': non era più così spaventevolmente nuovo, bensì frutto di una tradizione, nella quale il romanticismo tedesco con la sua carica di rivoluzione estetica aveva un ruolo importante, come anche la filosofia idealista da Schopenhauer fino a Nietzsche.” Cfr. Wolfgang SAHLFELD, *op. cit.*, pp. 9-11.

⁷⁶² Cfr. Walter BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, Berlin, Das Arsenal, 1984, p. 277.

criteri per cui i cittadini di un paese giudicano più o meno progressisti quelli di altri paesi, sono d'una puerilità da non potersi quasi riferire.⁷⁶³

La preoccupazione dell'Europa del XIX secolo e l'immagine di sé nella letteratura di viaggio costituiscono in qualche modo un bilanciamento dell'utopia dell'uomo collettivo e dell'onirico solipsistico che sul finire del secolo si aprono comunque ad una disponibilità nuova verso l'Altro. Le colonie di tedeschi sulla Costiera amalfitana tra le due guerre, nell'esilio dorato di Ischia e Capri, hanno continuato a cantare l'esotismo del diverso, i cromatismi dell'apparenza e del ripiego. È la circolarità dell'inganno, dello scambio delle parti del Sé e dell'Altro, vicini e comparse della stessa scena che, in un sovrapporsi di dimensioni dell'esistenza, talvolta sfiorandosi, rimangono fundamentalmente estranei o tutt'al più complici l'uno dell'incomprensione dell'Altro. L'interpretazione della complessità della percezione non può dar esiti diversi e il tentativo di decostruzione del rapporto con l'Altro rimanda a una teoria del discorso ancora da sviluppare. Il Sud sembra ammiccare ancora, nell'immaginario collettivo, nello stesso conscio-inconscio degli italiani a Berlino, poiché richiamo di un luogo ideale, vivo nella generazione che sta per congedarsi, non più fuori dal tempo né utopico ma pur sempre ideologico.

Se da un lato il soggiorno del Maestro a Berlino coincise, in qualche modo, con la rottura di un accerchiamento culturale e storico che riportò l'intelligènzia italiana su un palcoscenico europeo – con tutte le contraddizioni che riflessero una difficile mediazione culturale in un particolarissimo spaccato spazio-temporale, all'interno di un ventennio che racchiuse due guerre mondiali, la prima grande crisi economica globale e il susseguirsi di più -ismi all'interno di una variegata quanto dicotomica dialettica sociale economica e culturale – dall'altro, per quanto attiene al “caso Pirandello”, al suo rapporto con il mondo germanofono e alla dimensione mitteleuropea, il “biennio berlinese” contribuì alla declinazione del micro-macrocosmo pirandelliano nel tentativo, ancora *in itinere*, di dare forma compiuta ad un personaggio che ancora oggi, a quasi ottantasei anni dalla morte, continua ad essere oggetto discusso e controverso della critica letteraria nonché degli addetti ai lavori del mondo accademico.

Se l'osservazione si pone da un punto esterno alle vicende strettamente legate all'autore dei *Sei personaggi*, l'affrancamento dell'universo pirandelliano da quell'*imprinting* conferitogli dalla “prospettiva” registica di Max Reinhardt contribuisce in modo ancora più significativo alla comprensione di quel moto ondivago dell'intelligènzia italiana sospesa tra tradizione, modernità e postmodernità. Il tentativo di ripercorrere e dipanare quella sorta di sciame nell'ibridazione degli “uno, nessuno e centomila” apporti che hanno composto il metamorfico evolversi dell'io pirandelliano nella complessa scomposizione della sua “arte”, non può prescindere dalla crisi identitaria dell'individuo Pirandello, che si colloca all'interno di una crisi generazionale che, a sua volta, ebbe i presupposti nella crisi identitaria della classe dirigente e della borghesia siciliana nell'impattare un'identità

⁷⁶³ Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita: Giornale di uno scrittore*, Roma, Edizioni PEM, 1968, p. 53.

nazionale dai molti contorni ambigui e che faticò non poco – per certi versi fatica ancora – a trovare una sua collocazione nella difficile mediazione classico-ellenistica ibridata dagli apporti arabo-normanni nel contesto dell'Italia post-risorgimentale. In questo processo di “maschera e smascheramento”, l'impossibilità di giungere all'intuizione di un possibile verità ancorata, le vicende biografiche del Pirandello “berlinese” disvelano la costante attesa di un evento che scardinasse il non senso della realtà tangibile, eccezion fatta – forse – per gli ultimi anni della sua esistenza terrena, che lo videro appassionarsi di nuovo nell'attività di capocomico nel mettere in scena i giochi teatrali per i bambini del figlio Stefano.⁷⁶⁴

I contributi mitteleuropei alla *Weltanschauung* pirandelliana, indagati da molteplici studi⁷⁶⁵, sottolineano la predilezione dell'agrigentino per autori quali Schnitzler e la non casuale vicinanza di quest'ultimo a Schopenhauer, Nietzsche e Freud⁷⁶⁶. Nell'intreccio di molte opere – in una coincidenza che rasenta quasi l'assonanza lessicale, oltre che un apparentamento nella sostanza – Pirandello filtra dunque la lettura del contingente in una frammistione nella quale si fa fatica a distinguere le vicende biografiche private del cittadino Pirandello da quelle pubbliche del „commediografo del Duce”⁷⁶⁷, con *nuance* che vanno da Calderón a Grillparzer. Nei mesi che precedettero “l'esilio”, le attese dello scrittore agrigentino individuarono, nella gigantesca messinscena prospettata dal quotidiano berlinese, una corrispondenza che gli dovette sembrare magica; eppure quella tensione geometrica – nell'alienato alternarsi degli innumerevoli mondi della grande metropoli, un infinito gioco di scatole cinesi che sembravano fare il verso alle miriadi di corti interne di Berlino – non lo condusse, neanche in quella circostanza, ad un risultato rassicurante, finendo col accentuare la dispersione in un indefinibile tutto-nulla e pur registrando una molteplicità di segni della realtà sensibile, non riuscì a disporli in strutture d'ordine conoscitivo ed etico.

La molteplicità di cammini che Pirandello colse nei mesi berlinesi non gli servì neppure da argine al suo racconto teatrale, a quella specie di capogiro che si ripresenta, in modo quasi ossessivo, nelle lettere a Marta Abba da Berlino, sopraffatto dalla vertigine della casualità dove principio e termine, vita e amore non erano nemmeno più distinguibili⁷⁶⁸. L'uomo

⁷⁶⁴ Colloquio-intervista dello scrivente con Andrea Pirandello. Piazza Vittorio Emanuele II, n. 70, Roma, 17 aprile 2013.

⁷⁶⁵ Cfr. il volume curato da Cornelia KLETTKE, *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà, op. cit.*; in particolare i contributi di Fausto DE MICHELE, Michele COMETA e Michael RÖSSNER sui quali si tornerà più avanti.

⁷⁶⁶ Fausto DE MICHELE, *Pirandello e Schnitzler. Incursioni nell'inconscio borghese*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà, op. cit.*, p. 128.

⁷⁶⁷ Cfr. Umberto GENTILI, «L'Impero», 12 marzo 1927, p. 3.

⁷⁶⁸ „Sono mille e mille che s'incrociano, che s'urtano, che transitano ad ogni istante; sono sciami, sono folle, sono torrenti, sono gorgi, sono vortici che vi danno le vertigini.” Alfredo STENDARDO, *op. cit.*, p. 39.

che nell'autunno del 1928 prese il treno per l'Anhalter Bahnhof⁷⁶⁹ rimaneva un terrestre in esilio, a prescindere, e per uscire da tale concezione non gli bastò cambiare latitudini, spostarsi sulle rive della Sprea. Il tempo nel quale visse, riflesse in parte quello che ebbe intorno insieme alle vite che a quel tempo vissuto si intrecciarono, alle sue visioni, trasformandosi in nuove proiezioni sulla sua arte e sugli strumenti che avrebbero dovuto esprimerla. Sembrò, sulle prime, nei giorni dell'attesa, la fine di un lungo incubo, di una lunga disperazione che avrebbe dovuto sfociare in una nuova vita, cancellando con una ventata ultima di gioventù e d'avventura "un primo" nel quale sembrava non volersi più riconoscere. Un richiamo, da un lato, non solo simbolico, non "orfico" e lontano, ma pregnante e presente al paesaggio dell'immanente ed alla solitudine creativa; dall'altro, richiamo prepotente alla realtà dei suoi anni, attraverso il mestiere d'artista e soprattutto all'imprescindibile contatto sociale. Nella trama che ebbe inizio, Pirandello non trovò, tuttavia, né un verso da seguire né una geometria utile. La sua attenzione al fatto filologico, puntigliosa come la logicità paradossale dei dialoghi dei suoi personaggi, nel rispetto per il rigore della terminologia, confermò l'esattezza di un teorema che si trovò a confrontarsi con l'appena superata urgenza di penetrare la realtà nei suoi elementi compositivi, finendo, ancora una volta, con l'amara constatazione dell'alienazione umana e del faticoso vincolo sociale. I nuovi orientamenti che ne scaturirono, e che si esplicitarono veementemente nella Berlino del suo "esilio", furono anche il riverbero del bisogno di una critica nei confronti dell'insofferenza borghese, di una nuova necessità morale, che lo costrinsero al confronto con l'urgenza pressante, nell'intelligibilità tedesca coeva, della richiesta agli artisti di un nuovo onere: agire, comunicare, rimanere vicini alla storia. Si accentuò di conseguenza un movimento asincrono tra il suo essere il Pirandello cittadino e il Pirandello artista, binomio dall'ardua armonizzazione cosicché a Berlino lo videro spesso coinvolto in apparizioni formali al centro dell'apparato dell'Italia fascista.

Il fatto è che anche alla lettura dei documenti berlinesi, a nulla è valsa la ricerca del cosiddetto "Protocollo berlinese", citato da Adank e poi ripreso da altri studiosi tra cui Büdel e Cometa: non sembrerebbero infatti far supporre in Pirandello l'esistenza di una realtà tangibile, immanente e, in quanto tale, eternamente immobile e codificata, né tanto meno una possibile distinzione tra „maschere cattive e maschere buone”⁷⁷⁰. Sembra infatti poco probabile che esistano, anche nella molteplicità metamorfica del mondo pirandelliano di quei mesi, avvenimenti e valori maggiori o minori che in qualche modo facciano intravedere un assoluto in quanto «dimensione unica», dove le cose si perdono in un senso compiuto. Come avrebbe potuto, dunque, proprio in una dimensione totale e alta, in una prospettiva globale e cosmica – se non addirittura ultramondana – l'individuo

⁷⁶⁹ „La prima delle quali, la Europahaus, già si ammira alla Stresemannstrasse, quasi di fronte alla stazione della Anhalt, cui si scende, venendo dall'Italia.” Pietro SOLARI, *Berlino*, Milano, Antonio Cordani, 1931, p. 14.

⁷⁷⁰ Daniela BINI, *Maschere buone e maschere cattive in Pirandello e Nietzsche*, in Cornelia KLETTKE, *op. cit.*, pp. 153-168.

“ineffabile” Pirandello trovare la parola che lo designasse e lo svelasse salvandone insieme assolutezza e relazione?

A tutta prima, dunque, sembrerebbe egli sia stato inizialmente vittima del canto sirenico di Berlino, fraintendendo – nella percezione della Germania, anch’egli preda di quello stereotipo così radicato nell’immaginario collettivo – la realtà stessa della metropoli tedesca, andando, in qualche modo, a rinfoltire la schiera già numerosa di intellettuali italiani che aveva ammiccato al mito della New York europea, senza che questo riuscisse a reggere, alla resa dei fatti, il confronto con il contingente. In questo senso, la vicenda del progetto della *Film-Novelle*, che racchiuse, tra l’altro, anche la sovrapposizione di una realtà fenomenica appartenente alla percezione dell’individuo e all’inconscio del soggetto, ne fu un’esemplificazione speculare.⁷⁷¹ È fuor di dubbio che l’idea che si aveva dello stato dell’ “arte” in Germania, in particolare nella sua capitale, fosse una sorta di richiamo irresistibile per i progetti del Maestro. Cornelia Klettke, nell’introduzione al volume sopra citato, scrive, a proposito della „fi[n]zionalizzazione della Musa di Bonn” da parte di Franco Sepe, che

Pirandello operi nei riguardi della realtà, che inizialmente riveste una funzione di modello per poi, tuttavia, divenire inutile, sorpassata com’è dall’arte. Tale atteggiamento fondamentale di Pirandello, legato al primato dell’arte sulla vita, sembra cedere nell’ultimissima fase della sua produzione – con il finale incompiuto de *I giganti della montagna* all’idea di un’interazione armonica tra vita e arte.⁷⁷²

In un gioco di parole alla Pirandello, si potrebbe dire che c’è sempre una diairesi in ogni diairesi e che ogni dicotomia è biforcuta, e la biforcazione in Pirandello è sempre simmetrica.

Apologo con la morale amara che ne deriva, e cioè che è bestiale soffrire come un uomo, mentre gli uomini vivono in maggior parte come delle bestie e mentre la morale non è che ipocrisia.

Tragedia o farsa? Io direi una tragedia annegata in farsa. Quest’aria di farsa è come il soffio inevitabile della bestialità umana e se quest’aria di farsa ha la truculenza e la grossolanità di certe opere classiche, bisogna pensare alle commedie italiane del secolo decimosesto o alle farse molieresche. L’uomo costretto a respirare questo alito bestiale ne rimane soffocato. [...] Si vedrà sulla scena la maschera della virtù parlare e commuoversi con voce artefatta, con gesti e movimenti da marionetta, e la bestialità umana apparirà con i segni riconoscibili dell’una o dell’altra bestia su quasi tutti i volti umani.⁷⁷³

⁷⁷¹ Cfr. Francesco CÀLLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio Editori, 1991, pp. 34-45.

⁷⁷² Cfr. Cornelia KLETTKE, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁷³ Luigi PIRANDELLO, *Abbasso il pirandellismo*, in «Il Dramma», VII (128) 15 dicembre 1931. L’articolo era già apparso il 17 novembre 1931, «Paris-Midi», col titolo *Contre le pirandellisme* per preparare il pubblico parigino all’uscita de *L'uomo, la bestia e la virtù* con la partecipazione di Marta Abba.

Relativamente alla percezione della realtà contingente da parte del Maestro, non è possibile disgiungerla dal suo essere artista o dalla sua vita ch'era un tutt'uno con la sua opera e da un certo punto in poi della sua esistenza ad essa tutto sottostava. Dunque anche il suo andare a Berlino andò di pari passo all'evolversi dell'approccio di Pirandello al rapporto testo-teatro-cinema.

Anton Giulio Bragaglia, rispondendo alla „graziosa pirandellata dell'«Argante»”, diretta da Melchiorre Melchiori⁷⁷⁴ scrisse:

[...] Ecco: esse, le barzellette vecchie, le anime di quella misera spoglia, l'opera d'uno scrittore. Qualche esempio che riguardi il teatro? Tipo di barzelletta jeratica: «il teatro teatrale». Barzelletta, la quale vorrebbe significare che a un lavoro scritto per la scena occorrono, per essere «teatrale», altri requisiti, oltre quelli che distinguono una vera opera d'arte da un'opera mancata. Che anzi ogni vera opera d'arte (teatrale) non possa esser «teatro teatrale», se è opera d'arte e perché è opera d'arte. E sapete perché? Perché allora non è più teatro, ma ... letteratura. [...] E sia invece «teatro teatrale» lo spettacolo che, sopra un canovaccio qualunque, metterà su un geniale maestro di scena: il quale, come canovaccio, può anche per caso, qualche volta, indifferentemente, pigliar a pretesto un'opera d'arte, sicurissimo, lui, certo come della morte, che quanto di «teatrale» risultasse dallo spettacolo non sarebbe mai virtù dell'opera, ma virtù tutta sua di lui, esclusiva, assoluta. Come se non fosse il primo e l'unico dovere, il compito elementare di tutti gli attori e maestri di scena, quello di cavar fuori da un'opera di teatro, per renderli evidenti alla rappresentazione, tutti i valori che essa ha, e che possono essere tanti, e che anzi, a una vera opera d'arte, sono tanti, e tutti necessari, e che impongono alla rappresentazione l'arduo problema (a un vero maestro di scena) della loro prospettiva, quali da rilevare maggiormente, da mettere più in luce, e quali da tener in secondo piano, e fra essi anche quelli che più specialmente si possono chiamar «teatrali», anche questi, per un vero maestro di scena, da porre in prospettiva con gli altri e non da esaltare senz'altro, in qualunque caso, in base a un principio preconcelto: perché si dà anche il caso, e come, che in un lavoro drammatico, di «teatralità» ce ne sia tantissima ma tutta da passarci accanto in punta di piedi e trattenendo il fiato, ché non s'abbia a svegliare per carità, o il lavoro salta per aria fra i colpi di scena. [...] Tipo di barzelletta baco-nel-frutto? Ecco, se non sbaglio: «il problema centrale» del mio teatro. (Ma volevo dire un'altra cosa).

Il Bragaglia ripropose una discussione relativa al cangiare del Maestro in merito al rapporto testo-teatro passando per Georg Fuchs, Eivreinoff, Shakespeare e Wilde, affermando che,

Esiste una poetica scenica che fa da base alla Poetica del Nono Libro di Aristotele: quello riguardante i diversi contributi dello spettacolo. È questa poetica essenziale del teatro: poetica, nel fenomeno teatrale, dell'azione costruttiva ex machina, ignorata dai letterati invasori del teatro, perché sfugge necessariamente alla loro

⁷⁷⁴ Luigi PIRANDELLO, *Barzellette*, «L'Argante», XXX (1), 1932. Melchiorre Melchiori fu un esponente di spicco della Federazione nazionale dei Sindacati Fascisti dello spettacolo di cui fu anche segretario generale. Nel 1919 fu a fianco di Gabriele D'Annunzio nell' "impresa" di Zara. Dal 1929 al 1932 diresse «L'Argante» nel quale pubblicò, nel 1931, *Per una scuola nazionale di cinematografia*, «L'Argante», XIX, 2, febbraio 1931, p. 35; a ottobre dello stesso anno Anton Giulio Bragaglia scrive *Per una scuola ufficiale di Cinema in Italia*, in «Cinemondo», 97, 5 ottobre 1931.

sensibilità (pacifico essendo che in teatro non esiste altra sensibilità che quella teatrale: vale a dire ogni sensibilità vi è relativa al teatro: applicata al teatro teatrante). [...] Mentre lo ammiriamo tanto egli si mette a fare come Shaw: ci prende a gabbo. A noi! E nella gioventù scrisse, lui pure, un bel saggio sull'Umorismo... Mah! Una volta gli si dava addosso per colpa di Tilgher - il suo Castelvetro – inventore del problema centrale al quale Pirandello non aveva mai pensato. Fintanto si lasciò influenzare dai suffumigi filosofici del fantasioso Adriano – che d'altronde, noi pure stimavamo – ci trovammo di fronte in campi opposti, noi, piccolini, a tirar sassi dall'altra siepe, lui, splendido, nel Castello magico dell'essere e sembrare. Poi il Maestro voltò gradualmente. Una notte, a Berlino, io giunsi a proporgli di scrivere per me una tragedia da arena, con dentro Girardengo, o Carnera: un dramma sportivo, da svolgere in parte sul palcoscenico meccanico e in parte nella pista. Accettò! Non se ne fece più niente, ma promise. La formula «teatro teatrale» era, allora, la sua cura ricostituente. Dopo essersi fatto grosso e forte, quando pareva proprio di bronzo, s'è visto ch'era di latta! Dunque non aveva capito?!⁷⁷⁵

Le nuove tecniche determinano le nuove estetiche: fu sempre il mezzo pratico che nella storia nacque prima, e su quello – cioè in base a quello – la poesia creò, in un secondo tempo.⁷⁷⁶

Più interessanti ci sembrano i risultati cui perviene Gösta Anderson, il quale, dopo precisi raffronti, rileva gli influssi esercitati sul pensiero di Pirandello dall'opera di due Francesi: Gabriel Séailles e Alfred Binet, quest'ultimo uno dei più grandi psicologi e fisiologi francesi: Come osserva Dominique Budor, più che a Freud, che certamente non aveva conosciuto, Pirandello si apparenta a Binet nell'affermazione dell'esistenza in noi di “un altro essere insospettato”, che noi non percepiamo, ma che uno *choc* può un dato momento far risorgere. Tutte queste considerazioni hanno un valore relativo, poiché, quali che possano essere le radici del pensiero di Pirandello, tutto diviene per lui originale materia narrativa e drammatica.⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Anton giulio BRAGAGLIA, *Canto della sirena per Pirandello*, in «L'Italia Letteraria», 3 luglio 1932, pp. 2-3.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 2.

⁷⁷⁷ Eros VICARI, *Pirandello e la Francia*, in «Scena illustrata», n. 3, marzo 1987, p. 32.

Dopo alcuni tentativi falliti di saldare insieme i miei risultati in un tutt'uno, ho preso atto che non mi sarebbe mai riuscito. Il fatto che il meglio che io potessi scrivere, rimanessero solo osservazioni filosofiche; il fatto è che i miei pensieri si infiacchivano velocemente tutte le volte che cercavo di costringerli oltre in una direzione innaturale. – E ciò aveva a che fare ovviamente con la natura delle ricerche stesse. È lei infatti che ci costringe a percorrere un ampio spettro di pensieri, in lungo e largo, in tutte le direzioni. Le osservazioni filosofiche di questo libro sono in un certo senso una serie di schizzi paesaggistici, sorti in questi lunghi e intricati viaggi. Gli stessi, o quasi gli stessi punti, sono stati avvicinati più e più volte da direzioni diverse, proponendone schizzi diversi. Un gran numero di questi era un obbrobrio, o erano non caratteristici, connotati con tutte le manchevolezze di un disegnatore scadente. E quantunque li scartassi, ne rimaneva comunque un numero tale da doverli ordinare e spesso limare, in modo da poter dare all'osservatore un'immagine del paesaggio. Cosicché questo libro è soltanto un album.⁷⁷⁸

LA SCONFITTA: IL *NÖVUM* CHE NON AVANZA

Da cosa derivava la difficoltà del viaggiatore italiano a Berlino, che fosse di passaggio, o di lungo corso, a leggere il dinamismo della metropoli tedesca, ad interagire con gli *input* di modernità sperimentale che la città offriva? Eppure vi si arriva, stando alle dichiarazioni di Alvaro nell'intervista apparsa sulla «Die literarische Welt»⁷⁷⁹, con una buona conoscenza della letteratura tedesca, forse privilegiandone l'aspetto classico-romantico, ma conoscendo e apprezzando anche la giovane generazione espressionista.

⁷⁷⁸ „Nach manchen mißglückten Versuchen, meine Ergebnisse zu einem solchen Ganzen zusammenzuschweißen, sah ich ein, daß mir dies nie gelingen würde. Daß das Beste, was ich schreiben konnte, immer nur philosophische Bemerkungen bleiben würden; daß meine Gedanken bald erlahmten, wenn ich versuchte, sie, gegen ihre natürliche Neigung, in einer Richtung weiterzuzwingen. – Und dies hing freilich mit der Natur der Untersuchung selbst zusammen. Sie nämlich zwingt uns, ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen. – Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf diesen langen und verwickelten Fahrten entstanden sind. Die gleichen Punkte, oder beinahe die gleichen, wurden stets von neuem von verschiedenen Richtungen her berührt und immer neue Bilder entworfen. Eine Unzahl dieser waren verzeichnet, oder uncharakteristisch, mit allen Mängeln eines schwachen Zeichners behaftet. Und wenn man diese ausschied, blieb eine Anzahl halbwegser übrig, die nun so angeordnet, oftmals beschnitten, werden mußten, daß sie dem Betrachter ein Bild der Landschaft geben konnten. – So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album.“ Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen, Vorwort*, Oxford, Blackwell, 1999.

⁷⁷⁹ Ciry MALO, *Ein bedeutender Vertreter der jungen Dichtergeneration Italiens in Berlin. Gespräch mit Corrado Alvaro*, in «Die literarische Welt», Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum, A. 5, n. 4, 1929.

I vostri autori classici li leggiamo a scuola, i nuovi li andiamo scoprendo. Si traducono e si leggono Thomas e Heinrich Mann, mentre Sternheim lo abbiamo conosciuto in francese. Adriano Tilgher, il nostro critico teatrale più brillante, ha egregiamente tradotto e commentato Georg Kaiser. Alberto Spaini, uno dei nostri migliori saggisti, traduttore di diversi classici della letteratura tedesca, ci tiene al corrente delle ultime novità. La rivista torinese «Il Baretto» per prima ha fatto conoscere Rilke e George. «La Fiera Letteraria», «Il Convegno», «900» riferiscono sulla nuova letteratura tedesca e ne pubblicano alcune pagine. Elio Gianturco ha compilato un'eccellente antologia della giovane poesia tedesca.⁷⁸⁰

Ma al di là della mediazione esercitata dai germanisti del tempo e da scrittori come i triestini Italo Svevo, Scipio Slataper e Giani Stuparich, che avvicinarono il lettore italiano ai rispettivi modelli tedeschi, si dovranno attendere gli anni del dopoguerra perché i drammi degli espressionisti si aprissero alla comprensione della critica italiana⁷⁸¹. Mentre la filosofia italiana, per mezzo di Bertrando Spaventa, Benedetto Croce⁷⁸² e Giovanni Gentile introdusse, in linea con la tradizione astratto-speculativa della filosofia ellenica, la moderna rielaborazione del pensiero kantiano e hegeliano, i goriziani Carlo Michelstaedter e il triestino Edoardo Weiss mutuavano il pensiero antidealistico schopenhaueriano e la psicoanalisi freudiana. Invero la storia della ricezione della letteratura tedesca in Italia nel primo trentennio del Novecento fu complessa e, per certi versi anche paradossale e contraddittoria, negli anni del fascismo e ancor più dopo l'Asse Roma-Berlino. Molti intellettuali italiani, protagonisti del secondo dopoguerra, ad esempio, preferirono volgersi verso i modelli francesi e ancor più verso la letteratura d'oltreoceano. I nomi di Ervino Pocar, Alberto Spaini e Silvio Benco, insieme a Lavinia Mazzucchetti, si associano alla diffusione della cultura letteraria d'oltralpe. Molti di essi come Giuseppe Antonio Borgese, Scipio Slataper, Giani Stuparich, e la stessa Margherita Sarfatti, che fu molto attiva nella rivista «Italien»⁷⁸³ di Werner von der Schulenburg, erano collaboratori de «La Voce». Ad essi, in particolare a Spaini, che si era avvicinato al gruppo che ruotava intorno a «Der Sturm», si deve il merito di aver fatto circolare in Italia i nomi

⁷⁸⁰ Cyril MALO, *op. cit.*, ivi.

⁷⁸¹ Cfr. Giuseppe BEVILACQUA, *Zur Rezeption der deutschen Literatur in Italien nach 1945*, in *Italien in Deutschland. Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Anna COMI e Alexandra PONTZEN, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, pp. 11-22.

⁷⁸² „Poco dopo, nello stesso 1931, Croce compì, con la figlia Elena, un viaggio in Germania. A Gatow, presso Berlino, incontrò Albert Einstein. A Monaco era stato ospite, per alcuni giorni, di Karl Vossler e nel pomeriggio dell'8 settembre, in casa di Hans Feist (1887-1952), suo traduttore, aveva incontrato Thomas Mann.” Cfr. Arnaldo DI BENEDETTO, *Interesse di Croce per Thomas Mann: una breve intesa?*, in Anna COMI e Alexandra PONTZEN, *op. cit.*, p. 328. Klaus Mann ricorderà quell'incontro in una lettera del 22 marzo 1944 al padre Thomas riferendogli i saluti dell'anziano filosofo presso cui era in visita insieme agli Sforza. „Übrigens war er reizend. Zunächst fürchtete ich, ihn senil zu finden; er ist beinahe achtzig und sieht nicht jünger aus. Aber im Gespräch belebte sich sein pergamentenes Gesicht; plötzlich erschien er jung oder doch alterslos – ein agiles Heinzelmännchen voll Weisheit und Humor. Er sprach viel von Deutschland, oft mit Bitterkeit, dann aber auch wieder mit Bewunderung. [...] Sehr herzlich erinnerte er sich einer Begegnung, die er vor tausend Jahren irgendwo mit Euch gehabt, in München, bei Hans Feist, wenn ich nicht irre.” Klaus MANN, *op. cit.*, p. 526.

⁷⁸³ «Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur», a cura di Werner von der SCHULENBURG. Il primo numero apparve nel dicembre del 1927.

di Else Lasker-Schüler, Afred Döblin e Gottfried Benn. Nomi, per altro, che erano giunti in Italia grazie all'intermediazione dei futuristi, dalla prima mostra del 1912 in poi. L'influsso de *La nuova Germania* di Giuseppe Antonio Borgese contribuì ad amplificare la discussione, fortemente conflittuale anche nell'intelligenza tedesca, intorno al modernismo che prendeva d'assalto il quotidiano berlinese, attardandosi lungo un asse interpretativo idealistico-ottocentesco, sospeso tra il disagio e l'imbarazzo della rimodulazione etica di una società soggetta a profondi mutamenti nelle dinamiche economiche e sociali. Ne *La nuova Germania* si riproposero stereotipi che ricordavano le pagine alfieriane sul militarismo prussiano, che contraddistinguerrebbe la presunta „mentalità tedesca insieme al momento filosofico-speculativo“. Borgese, che pure registrò da un lato il nesso tra produzione industriale e „reggimentazione del Geist“, valutandolo tuttavia come un mero „appiattimento e livellamento culturale“, fu direttamente coinvolto nella discussione culturale intorno alla *Zivilisation* e alla *Lebensphilosophie* in Germania; di fatto si rese protagonista di un processo di svuotamento dello straordinario fervore del primo decennio del nuovo secolo. La discussione sollevata da Walter Rathenau, nella quale – certo – era ravvisabile anche „una malinconia crepuscolare“ che caratterizzava personaggi come Stefan Zweig, Hofmannstahl, e lo stesso Schnitzler, aveva connotazioni diverse da quelle esposte dagli intellettuali italiani nei confronti della cultura tedesca dei primi del secolo. *Zur Kritik der Zeit*, 1912, rispecchiava, pur nella consapevolezza della crisi latente, il concetto „viviamo provvisoriamente, la crisi non ha fine“; lo stesso concetto lo avrebbe fatto pronunciare Erich Kästner, ancora vent'anni dopo, nel *Fabian*⁷⁸⁴, in cui alla necessità di una ferrea organizzazione razionale per la produzione e il consumo di massa si oppone la malinconia crepuscolare dell'intellettuale e dell'esteta decadente che riflette sull'idolatria dei tedeschi per l'assolutamente nuovo, il *ganz modern*, e l'assolutamente eterno insieme.

Nelle difficoltà ad affrontare un dibattito sulla modernità, pur con tutte le infiltrazioni nietzschiane, attive nella disputa che attraversa la cultura della Germania guglielmina e l'Italia giolittiana, *La nuova Germania* insisteva nel volere appiattare la Berlino prebellica su una mera accoglienza delle tendenze d'oltreoceano, innestandovi uno scontro culturale venato da accenti talvolta sciovinisti, inaugurando un filone antimoderno che attraversa il ventennio a cavallo della prima guerra mondiale e perdura fino agli anni di Pirandello a Berlino, da *Io e i Tedeschi* di Paolo Monelli⁷⁸⁵ del 1927, a *La Germania fra l'Europa e l'Antieuropa* dell'allineato Giuseppe Piazza, pubblicata nel 1931, compresi i materiali alvariani, ma anche di altri esponenti del fronte intellettuale italiano come Anton Giulio Bragaglia, Guido Salvini e lo stesso Enrico Prampolini, che aveva pubblicato un interessante *excursus* in «Der Querschnitt» dal titolo *Italienisches Theater*⁷⁸⁶. L'immagine

⁷⁸⁴ Cfr. Erich KÄSTNER, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1931.

⁷⁸⁵ Cfr. Thea REIMANN, *Ein Italiener betrachtet die Deutschen*, op. cit., pp. 623-636.

⁷⁸⁶ Cfr. Alessandro PRAMPOLINI, *Italienisches Theater*, in «Der Querschnitt», A. V, n. 7, luglio 1925, pp. 586-590. L'articolo è a firma Vittorio Orazi, pseudonimo di Alessandro Prampolini. Il fratello, Enrico Prampolini, di cui sono invece i due disegni, *Architettura dinamica. Busto del poeta futurista Vasari*, e *Costruzione*

che questi ripropongono al pubblico italiano della metropoli berlinese continua a mostrare un evidente imbarazzo, tra ammirazione e distanza, tra interesse per il nuovo e, come abbiamo visto, un malcelato orgoglio per una latinità che rimane ancora metro di misura etica ed estetica.

Di fatto, nel 1924, Berlino è la città tedesca che più velocemente si era appropriata del nuovo tempo che veniva da oltreoceano. George Grosz la chiamava „il calderone in ebollizione”. Con la relativa stabilizzazione della scena politica, Berlino acquistò ancor più forza attrattiva. Vi si trasferirono i drammaturghi più importanti: Brecht, Zuckmayer, Horváth, Paul Kornfeld, più tardi anche Ernst Toller, Lion Feuchtwanger, Günther Weißhorn, per qualche tempo anche Marieluise Fleißer. Essi si aggiunsero a Alfred Döblin, Ferdinand Bruckner, Hans José Rehfisch, Walter Mehring, Leonhard Frank, Kurt Tucholsky, Rudolf Leonhard, Gustav von Wagenheim. A Berlino, inoltre, era presente la più accreditata e fitta “colonia” di registi: Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erich Engel, Berthold Viertel, Karl Heinz Martin, Jürgen Fehling, Erwin Piscator, Heinz Hilpert e, ovviamente, gli attori più in voga del momento. Questo enorme potenziale creativo implementò, nel mondo dell'intrattenimento impegnato e non, un sistema unico nel suo genere, per peculiarità qualitative e quantitative, che spiega la capacità propositiva e produttiva nella seconda metà degli anni Venti, dal teatro di genere al teatro classico della commedia dell'arte, al classicismo rivisitato e politicizzato, fino alla visione utopica di un'arte proletaria⁷⁸⁷. A questo panorama così frastagliato dette un contributo con

spaziale. Paesaggio, rispettivamente a p. 103 e 113 del capitolo interamente dedicato ai futuristi italiani in «Der Sturm» col sottotitolo *Das junge Italien*, e che presentava alla ribalta tedesca la seconda generazione futurista, guidata dal capo storico F.T. Marinetti e da Palazzeschi, con contributi di: F. T. Marinetti, Ruggero Vasari, Emilio Settimelli, Luciano Folgore, Primo Conti, Pitigrilli [Dino Segre], Guglielmo Jannelli, Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, Mario Carli, Francesco Carrozza, Luciano Nicastro, Bruno Corra, Corrado Govoni, Fortunato Depero, Umberto Boccioni. In «Der Sturm», A. 13, fasc. 7-8, 5 luglio 1922, pp. 97-113. Nel 1922, Prampolini partecipò con sei opere all'esposizione organizzata dalla Novembergruppe. Nell'occasione vennero proposte cinque opere di Boccioni e una di Soffici; nello stesso anno, Prampolini insieme a Ruggero Vasari, si recò a Düsseldorf per l'Internationaler Künstlerkongress. Memorabile il suo intervento contro la tradizione e la reazione che impediva l'autonomia dell'arte: significativa fu la richiesta di costituire una unione internazionale di artisti.

⁷⁸⁷ Pochi mesi dopo la Rivoluzione di Novembre era stato fondato il Bund für proletarische Kultur. Il teatro proletario che ne scaturì mise in piedi un'unica rappresentazione nel dicembre del 1920, *Freiheit* di Herbert Kranz. Dieci giorni dopo Karl Heinz Martin mise in scena *Die Hose*; in febbraio era già direttore capo dei teatri di Reinhardt. Sarà tuttavia Piscator il vero artefice di un “teatro proletario”. Dopo la breve esperienza a Königsberg, con la fondazione di un suo teatro, Das Tribunal, fonda a Berlino il Proletarisches Theater – Bühnen der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins; il teatro fu chiuso dalla polizia già nell'aprile del 1921. Seguì un nuovo tentativo con il Central-Theater. Dopo il successo di *Fahnen* di Alfons Paquets, Piscator divenne il più importante regista della Volksbühne. Il destino della cosiddetta cultura proletaria, era tuttavia legato ad una premessa contraddittoria ed essenziale ad un tempo, ovvero il dato di fatto che non poteva sopravvivere senza il sostegno economico del pubblico borghese. Gli stessi teatri di Piscator, tra il 1927 e il 1931, ne sono la dimostrazione più evidente. Dopo la doppia bancarotta, Piscator mise in piedi nel 1930 la Junge Bühne che portò in scena *§ 218* di Credé e *Thai Yang erwacht* di Wolf. Dopo la partenza di Piscator, prima in Unione Sovietica, e poi negli Stati Uniti, il collettivo si sciolse nel giugno del 1932. Si cita a margine il giudizio che del teatro berlinese di quegli anni dette Corrado Alvaro nel già menzionato articolo per «L'Italia Letteraria» del 25 agosto 1929, dal titolo *Viaggio letterario in Germania. Si discorre ancora del teatro*. „Peggio poi quando si tratti di riesumazioni che i tedeschi fanno a onor del vero con teatri affollati

caratteristiche proprie la generazione dei Ventenni, tra i quali Klaus Mann, Ödön von Horváth, lo stesso Brecht, ovvero quella generazione della Repubblica di Weimar che non aveva prestato servizio militare, cresciuta negli anni della guerra e nelle convulsioni del dopoguerra. Gioventù sradicata, con tendenze alla disubbidienza civile e alla trasgressione, talvolta ai margini dell'illegalità. Pièce come *Krankheit der Jugend* di Ferdinand Bruckner, *Anja und Esther* di Klaus Mann, *Bibi* di Heinrich Mann, descrivevano la loro minaccia spesso ai limiti del codice penale. I due brani teatrali scritti due anni dopo, *Die Verbrecher* e *Sladek oder Die schwarze Armee* trattavano già del conflitto con la giustizia. Il rapporto di questa generazione con l'eros⁷⁸⁸ era lo specchio di un deficit proprio anche della generazione dei padri, di un disagio sociale che divenne ben presto malessere, non a caso nelle loro opere⁷⁸⁹ si dava visibilità a quella gioventù che avrebbe dovuto sorreggere lo Stato ma che era già in affanno nel sostenere sé stessa.

L'accelerazione che Berlino dette all'innovazione e al cambiamento nel sistema di valori e di visione della vita, ripropose di nuovo la distonia tra centro e periferia del paese. Ora, più che mai rispetto al passato, un nuovo turbinio pervase la città facendone il centro vero e proprio della nazione, o comunque della "trasmutazione di valori" che permeò gran parte della produzione letteraria di quegli anni: Berlino divenne un passaggio obbligato per gli artisti tedeschi di quel tempo, ma non solo⁷⁹⁰.

Per il mondo dello spettacolo e dell'arte Berlino sembrava possedere la forza irresistibile di una possente calamita. Alla fine dell'estate del 1924 anche Reinhardt vi era ritornato. Mentre divorava un successo dopo l'altro negli Stati Uniti, a Vienna si era ricostruito l'abbandonato teatro nella Josef-Stadt secondo il modello veneziano della Fenice. Il 1° aprile 1924 si dette la prima, un classico della Commedia dell'Arte italiana, di *Il servo di*

ma lievemente disinteressati, non riscontrando in quei movimenti sentimentali e poetici nulla cui appigliarsi; e *Edipo* che vidi recentemente, sebbene ridotto alla stringatezza di un dramma giudiziario, e qualche opera scespiriana, non mi parvero altro che interessanti sedute davanti a un oggetto da museo; assai diverse dall'animazione che pur in un pubblico tanto composto portano opere di oggi, davanti alle quali entrano in conflitto le idee politiche, morali e religiose, o la compiacenza di ritrovare in un attore cose della vita di tutti i giorni e quasi rivelate e ricreate col privilegio dell'arte. Credo che la popolarità del teatro in Germania dipenda soprattutto da questi fatti, e dalla sua ininterrotta tradizione di rappresentare la vita e la società come la rappresentò nel secolo scorso, come la rappresentò sempre. Ho potuto constatare che il fatto dell'opera interessante, architettata bene, ma fondata su un capriccio logico dello scrittore, non è una garanzia di successo. Solo il fatto di essere interpretazione e specchio della vita e dei sentimenti di tutti, la sua funzione utilitaria e immediata la rende vitale e memorabile."

⁷⁸⁸ In quegli anni, nel 1924, Klaus Mann si fida con Pamela Weekind, la quale aveva avuto una relazione con Erika. *Anja und Esther* si dette in prima ai Kammerspiele di Amburgo nel 1925. Vi recitavano oltre allo stesso Klaus anche Erika, Pamela Wedekind e Gustav Gründgens che avrà tanta parte nel teatro berlinese dopo la conquista del potere da parte di Hitler. Negli stessi anni, nella primavera del 1925, Klaus Mann viaggia per l'Italia: Palermo, Roma e Napoli, *Der fromme Tanz*; sempre nel 25 il padre, Thomas Mann, pubblica *Über die Ehe*.

⁷⁸⁹ Soprattutto nelle opere di Ferdinand Bruckner e Peter Martin Lampel.

⁷⁹⁰ Gli anni tra il 1922 ed il 1928 rappresentarono il culmine della vita teatrale berlinese. Nel 1925 c'erano a Berlino più di cinquanta teatri. Arthur Hellmer lasciò Francoforte e si mise alla prova al Lessing-Theater, Gustav Hartung nel 1927 è direttore del Renaissance-Theater: senza fortuna e con la coda tra le gambe dovettero riprendere la strada della provincia.

due padroni di Goldoni. Il 1° novembre del 1924, inaugurò, con la messinscena viennese, la nuova Komödie a Berlino: fu una specie di pugno in un occhio per il teatro della metropoli, ma questo era in fondo Reinhardt, essere controtempo e proprio per questo fare tendenza. Alla prima assistette un pubblico in rappresentanza dell'élite politica, del gran mondo della finanza e dell'industria che ben gradì il trionfo dell'eleganza e della raffinatezza che Reinhardt mise in scena; esse ben si confacevano alla voglia di leggerezza del pubblico in sala, che recepì come piacevole ilarità le molte sfumature della fame, che anche „il Truffaldino di Reinhardt” non mancò di sottolineare⁷⁹¹. Con Reinhardt ritornò a Berlino non solo la Commedia dell'Arte ma anche Shaw, dal 14 ottobre, al Deutsches Theater, con 168 repliche. Alla prima di *Giovanna D'Arco* c'era in platea uno spettatore d'eccezione: Bertolt Brecht, entusiasta e rapito dal „terrore del suo *humor*”, dalla fede di George Bernard Shaw nella capacità dell'essere umano di migliorarsi costantemente. L'attualizzazione del repertorio classico, la sua rivisitazione, astraendone le problematiche e calandole nel contesto del Ventennio, conquistò Berlino, anche attraverso l'inatteso contributo di protagonisti insospettabili come Bertolt Brecht⁷⁹² ed Erwin Piscator⁷⁹³. L'intento di Leopold Jessner⁷⁹⁴, di usare il repertorio classico in funzione politica, rivisitandolo secondo i dettami del teatro epico, al fine di preservarlo dall'irrazionalismo latente che sempre più permeava le messinscene della prima e seconda metà del Ventennio a cominciare dai lavori di Jürgen Fehling⁷⁹⁵, ebbe esiti alterni.

Reinhardt si era ripreso quindi il suo pubblico. Il 30 dicembre 1924 mise in scena i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, il maestro dell'inconsistenza del reale nell'apparenza, del *Così è, se vi pare*, „lo scettico più arguto ed ilare”, già famoso nel mondo, come egli stesso lo definì. I *Sei personaggi* erano stati appena rappresentati per la prima sulla scena tedesca a Francoforte, Reinhardt ne propose una variante che fece storia. Max Reinhardt, da sempre lo specialista del labile confine tra realtà e sogno, osò con i *Sei personaggi* ancor più ciò che aveva iniziato con *Il servo di due padroni* a Vienna: la manipolazione dell'opera, suggerendosi come regista e drammaturgo ad un tempo.

⁷⁹¹ Cfr. Nobert FALK, *passim*, «Berliner Zeitung», 3.11.1924

⁷⁹² Il 19 marzo, a Monaco, aveva messo in scena una sua rivisitazione di *Eduardo II*. Anche Jürgen Fehling inscena *l'Eduardo II* al Staatstheater di Jessner, senza tuttavia cogliere la pregnanza della rivisitazione di Brecht.

⁷⁹³ Un altro regista, Erich Engel, sulla scia della rivisitazione di Brecht, rappresenta *La morte di Danton* di Büchner e, poco dopo, il *Coriolano* di Shakespeare. Erwin Friedrich Max Piscator, protagonista indiscusso del teatro di “estrema sinistra”, il 12 settembre 1926, dette alle scene una versione fortemente rielaborata dei *Masnadieri*, trasformandoli in un manifesto rivoluzionario, scandagliandone e potenziandone a dismisura la carica sovversiva, facendone – insomma – un vero e proprio dramma della lotta di classe, come scrisse lo stesso Piscator a pagina 86 del suo *Das politische Theater*, pubblicato proprio a Berlino nel 1929.

⁷⁹⁴ Fu un processo che raggiunse il suo culmine con la messa in scena di *Edipo* nei primi giorni di gennaio del 1929, riunendo i due drammi di Sofocle in un'unica rappresentazione; un anno dopo Jessner si dimise dalla direzione del Staatliches Schauspielhaus; la sua ultima rappresentazione di *Cavalli* di Richard Billinger, un mese dopo la presa del potere da parte dei nazisti, il 1 marzo 1933.

⁷⁹⁵ Fehling reagì al nuovo intellettualismo con una forte professione per un teatro emotivo con una marcata sottolineatura delle passioni e degli eccessi, cosicché mentre Engel, Jessner e Hilpert avanzano sul terreno della *Neue Sachlichkeit*, Fehling preferisce attardarsi sul terreno delle visioni empatiche e dell'evocazione di arcani quanto sublimi misteri dell'esistenza.

L'invenzione di una prova, come introduzione del pezzo di Pirandello, fece emergere i personaggi come fantasmi dal buio, evidenziandone i drammi interiori di personaggi, i loro conflitti, le loro più intime tragedie; opponendosi ad ogni conciliazione che il capocomico suggeriva, scomparvero di nuovo, al capocomico sembrò di sognare. Fu vera realtà? Reinhardt variò le entrate, accentuò il finale, marcò i caratteri, le farse da commedia, avvertì nel chiaro-scuro della scena la forte tensione emotiva. Max Pallenberg⁷⁹⁶ recitò il capocomico che, al fine confuso e perduto, riprende le prove. Da questa messinscena in poi, si spalancano a Pirandello le porte del teatro tedesco, s'inaugura la cosiddetta moda pirandelliana in Germania. Alla sempre più insistente richiesta di più realtà, Reinhardt rispose chiedendo cosa mai fosse essa. Pirandello apparve come la contromossa ideale alla seriosità e allo zelo del *Zeitstück* ed all'incipiente politicizzazione del teatro e il teatro, quello berlinese soprattutto, divenne l'immagine speculare dei mutamenti nel paese. Nel variegato quanto stratificato panorama della capitale, il "dramma di attualità" si sovrappose alla "commedia popolare", al "teatro politico". Di fatto, nel 1924, anche Piscator, Bronnen, Brecht e Erich Engel diventano realtà per la Berlino di quel tempo e testimoniano la vivacità innovativa sia nell'elaborazione del nuovo quanto nella rigenerazione del vecchio.

Fu lo stesso pubblico che aveva decretato il successo de *Il servo di due padroni* di Goldoni alla Komödie un anno prima, a sentenziare anche il successo della vera novità di Berlino nel 1925. Alla fine di quell'anno, il 22 dicembre 1925, Heinz Saltenburg propose la commedia *Der fröhliche Weinberg* di Zuckmayer⁷⁹⁷. Le cronache del tempo ci dicono che più di trenta critici assistettero alla prima nel teatro che sarà poi quello di Brecht, allo Schiffbauerdamm⁷⁹⁸. Fu il ritorno del teatro di genere, una novità scioccante per la scena ormai sempre più astratta e senza luogo delle messinscene di Berlino. „L'arte della natura si ribellò all'arte cerebrale", si parlò di „un nuovo vitalismo", ma anche di „un teatro della recitazione pura" che era stato dimenticato sotto il dominio dei pezzi cervellotici ed onirici e che si riportava allo stato della coscienza: così Pirandello, secondo i critici accreditati di Berlino, eccezion fatta per Alfred Kerr. Il pezzo esemplificava i mutamenti in seno alla scena letteraria, in un modo che ricordava, specularmente, quanto avevano fatto, un anno prima, Brecht con la *Vita di Eduardo II* e Pirandello con i *Sei personaggi in cerca d'autore*.⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ Si ricorda l'articolo di Pietro SOLARI, 'Maschera' di Berlino. Dal poeta Schwartz all'attore Pallenberg, in «Comœdia», A. XVI, n. 8, agosto 1934, p. 35.

⁷⁹⁷ Zuckmayer aveva avuto sì il premio Kleist da Paul Fechter, ma era conosciuto più per i suoi insuccessi che per altro. Con *Der fröhliche Weinberg* la provincia irruppe nel mondo della capitale.

⁷⁹⁸ Il mitico raffinato Alfred Kerr del «Tageblatt»; Monty Jacobs della «Vossische Zeitung»; Franz Servaes del «Lokal-Anzeiger»; Nobert Falk della «Berliner Zeitung»; Paul Fechter della «Deutsche Allgemeine Zeitung»; Felix Hollaender, di nuovo critico dopo avere diretto i teatri di Reinhardt; il divertente e calvo Arthur Eloesser, mai stanco di decantare le lodi della Bergner; Herbert Jhering che l'aveva perfettamente azzeccata nel profetizzare pochi mesi prima il grande futuro di Zuckmayer come commediografo.

⁷⁹⁹ Ma Zuckmayer non sperimentava con la forma scenica, il suo successo fu la rigenerazione del vecchio. Il Dr. Servaes, al pari di molti dei suoi contemporanei, era rimasto legato alla morale artistica borghese dell'Ottocento nella quale sesso e eros si camuffavano in allegorie ed allusioni. Nel 1926, Paul Kornfeld aggiunse al genere la sua commedia *Kilian oder die gelbe Rose*.

In quegli anni, nel 1925, Erwin Piscator aveva cominciato ad allestire alla Volksbühne, a luglio aveva messo in scena la sua rivista comunista *Trotz alledem* nel Großes Schauspielhaus e cantato lui stesso l'inno alla rivoluzione di Liebknecht a Spartaco. Nella primavera del 1926⁸⁰⁰, Jessner era pronto, con l'ingaggio di Piscator, ad osare qualcosa di nuovo mettendo alla prova sé stesso, il suo teatro ed il suo pubblico. Nel 1927, Walter Gropius progetta per Erwin Piscator il *Teatro totale*: un documento che testimonia l'esplosione della creatività progettuale tecnica degli anni Venti. Tilla Duriex, appena vedova di Paul Cassirer, che si era ucciso poco prima della sentenza di divorzio, procura a Piscator 400.000 marchi per mettere in piedi il suo teatro al Nollendorfplatz, a due passi dalla Friedrich Wilhelmstraße 13 dove, un anno dopo, abiterà Luigi Pirandello. Per intanto, il 3 settembre 1927, Piscator rappresenta *Hoppla wir leben* di Ernst Toller. Il teatro era pieno: tra il pubblico una rappresentanza trasversale di Berlino; il regista Piscator impose al suo autore la propria volontà, sottomettendo un pezzo teatrale alle sue visioni. Un tema che sarà cruciale per il futuro vicino di casa, Luigi Pirandello.

Quindi il poeta dà più o meno il potere di procura al direttore generale. Musicalmente parlando: gli lascia non solo un basso figurato, ma anche uno non figurato – con libero spazio per cadenze, anche aggiunte, dove, quando e per quanto tempo. Bene. D'accordo. Vai sempre. Niente in contrario. Per favore. Perché se due autori possono talvolta produrre qualcosa di degno di nota; se un Dumas più un Verdi possono realizzare il miracolo della Traviata: perché un drammatico e un abile mimo balivo non dovrebbero produrre qualcosa l'uno per l'altro? Dal loro letto comune sorge il factum: il teatro.⁸⁰¹

Berlino, la Repubblica, ma soprattutto la guerra avevano mischiato le carte in tavola. Le reazioni al *Hoppla wir leben* ne testimoniano lo stato di fatto. Basta leggere la recensione di Monty Jacobs sulla «Vossische Zeitung».

Secondo questo metro di misura si rilevarebbe: un'opera gracile, una regia incantevole. Ma il teatro di Piscator richiede nuovi termini di paragone. Siamo pronti. Ma non lasciamoci privare di esaminare anche il diritto a tali pretese.⁸⁰²

Ma ancor quanto scrisse Alfred Kerr sul «Berliner Tageblatt».

⁸⁰⁰ Nello stesso anno Max Vallentin fonda la Erste Agitprop Truppe des Kommunistischen Jugendverbandes.

⁸⁰¹ „Also der Dichter gibt hier dem Regisseur so ziemlich die Generalvollmacht. Musikalisch gesprochen: er überläßt ihm nicht nur einen bezifferten Baß; vielmehr gleich einen unbezifferten – mit freiestem Spielraum, zu Kadenzen, sogar Zusätzen, wo, wann und wie lange. Schön. Einverstanden. Immer los. Nichts dawider. Bitte. Denn: Wenn zwei Autoren manchmal Nennenswertes zeitigen; wenn vollends ein Dumas plus einem Verdi das Wunder der Traviata zustande gebracht: warum soll nicht ein dramaticus und ein kundiger Mimenvogt selbender was zeugen? Aus ihrer gemeinsamen Bettstatt hebt sich das Factum: Theater.“ Alfred KERR, Toller: „Hoppla wir leben!“ Piscator-Bühne, Nollendorfplatz, in «Berliner Tageblatt», A. 56, n. 419, 5 settembre 1927, p. 2.

⁸⁰² „Nach dem Maßstab würde man messen: ein dürres Stück, eine hinreißende Regieleitung. Aber Piscators Bühne beansprucht neue Maßstäbe. Wir sind bereit. Nur lassen wir es uns nicht nehmen, auch das Anrecht auf die Ansprüche zu untersuchen.“ Monty JACOBS, Piscators Anfang. „Hoppla, wir leben“ im Theater am Nollendorfplatz, in «Vossische Zeitung», N. 49, 5 settembre 1927, p. 2.

Voglio opere di propaganda oggi. È stato ripetuto più volte su queste pagine. Due anni fa ho scritto: „Un pezzo di tendenza? Perché no? Tutto sulla terra è relativo – anche l'assioma (era solo questo): che l'arte non abbia tendenza. Questo è stato vero solo per un periodo di tempo limitato. Il mondo è immaturo per l'arte senza tendenze. Dodici milioni di cadaveri follemente fatti a pezzi, lo hanno dimostrato. L'arte con una certa dottrina sarà molto importante per il futuro, miei cari. (Ci sarà anche arte buona e arte cattiva.)”⁸⁰³

La borghesia progressista e colta berlinese, dunque, plausa al tentativo di Piscator, i reazionari un po' meno. Sulla stampa conservatrice nazionalista il verdetto fu unanime. Ludwig Sterneaux scrisse sul di

Un frenetico susseguirsi di immagini, che – con squallida perfidia – mistificano pettegolezzi politici e schiamazzi di massa in realtà. Ogni cosa, proprio ogni cosa è trascinata nel fango; l'inno nazionale è denigrato a musica da gatti; passato e presente sono vilmente oltraggiati. La misera trama di Toller, che altro non è se non la confessione di un cervello malato, è integrata da un incalzare di filmati privi di ogni tratto artistico. Anche la regia inartistica di Piscator si limita a sciocchezze tecniche. L'effetto è ben presto disarmante, monotono e noioso. Il pubblico smania. Smania quando appare Lenin nelle immagini, smania quando si straccia la vecchia bandiera e rimane solamente il brandello rosso. Smania quando versi irrispettosi incitano alla violenza, alla sovversione. Smania verso la propria condanna.⁸⁰⁴

⁸⁰³ „Ich will Propagandawerk heut. Oft genug stand es hier. Vor zwei Jahren schrieb ich: „Ein Tendenzstück? Warum nicht? Alles auf Erden ist relativ – auch das Axiom (mehr war es nicht): daß Kunst keine Tendenz haben dürfe. Das galt nur für einen begrenzten Zeitraum. Die Welt ist für tendenzlose Kunst unreif. Zwölf Millionen Leichname, schwachsinnig zerfetzt, bewiesen es. Die Kunst mit einer bestimmten Lehre wird für die Zukunft, meine Teuren, sehr wichtig sein. Es wird auch da gute Kunst und schlechte Kunst geben.“ Alfred KERR, *Toller: „Hoppla wir leben!“ Piscator-Bühne, Nollendorfplatz, op. cit.*, p. 2.

⁸⁰⁴ „Bildhetzen, die mit öder Perfidie politischen Klatsch und Massengeschrei zu Wirklichkeit umfälschen. Es wird einfach alles, alles, alles in den Dreck gezogen, die Nationalhymne wird würdelos von Katzenmusik verunglimpft, Vergangenheit und Gegenwart werden billigst geschändet. Die dürftige Handlung Tollers, die nichts weiter als die Konfession eines kranken Hirns ist, ergänzen Hetzfilmstreifen ohne jede künstlerische Qualität. Auch die Regie Piscators beschränkt sich unkünstlerisch auf technische Mätzchen. Schnell wirkt das entwaffnend, einfältig und langweilig. Das Publikum rast. Es rast, wenn Lenin im Bild erscheint, es rast, wenn die alte Fahne zerrissen wird und der rote Fetzen übrig bleibt. Es rast, wenn freche Werke zur Gewalt, zum Umsturz aufrufen. Es rast sich selbst das Gericht.“ Ludwig STERNEAUX, *Piscator-Bühne. „Hoppla, wir leben! Von Ernst Toller*, «Berliner Lokal-Anzeiger», A. 45, n. 438, 4 settembre 1927, p. 3. Il successo di *Hoppla wir leben* durò otto settimane. Piscator era improvvisamente una nuova forza di Berlino. Ben presto metterà mano al *Rasputin* di Aleksej Tolstoj e indagherà il concetto di teatro epico, derivato da un romanzo di Balzac. Il nuovo procedimento distrugge la connessione dialogica del vecchio dramma, amplia l'orizzonte figurativo dell'opera, rinuncia all'aura del vecchio dramma. Il pezzo nasce ora da un montaggio che corrisponde alla realtà modellata, il cui valore consiste nell'essere attuale, nel essere tempo presente e non già opera d'arte. La *pièce* si produce per il momento e per la funzione cui ambisce. Lo sviluppo dinamico si riflette nel dinamismo dei concetti. Si parlò inizialmente di “romanzo drammatico”, poi di “dramma epico” ed, infine, di “teatro epico”. La realizzazione del “teatro epico” rimase un compito incompiuto della Repubblica di Weimar. I collaboratori di Piscator, Leo Lania, Bertolt Brecht, Wilhelm Herzog, Felix Gasbarra erano degli sviluppatori di *pièce* nel sistema quasi industriale che era il progetto di Piscator che, come Reinhardt, si apriva anche ad autori contemporanei quali John Hartfield e George Grosz. L'elaborazione di questo sistema durò quasi un decennio senza mai arrivare al prodotto ottimale. La dimensione politica dell'idea di teatro di Piscator partorì quantomeno la cosiddetta “drammaturgia dialettica” che si affermò insieme ad una nuova

Verso la fine del decennio, molte attese dei primi vagiti della Repubblica erano state disattese. L'impianto sociale della città non aveva visto modificato granché l'assetto del decennio prebellico, che in taluni casi era peggiorato. Julius Cohn afferma che

le condizioni abitative a Berlino sono raccapriccianti. Non di rado in una stanza dormono sei persone e anche più, in un letto moglie marito con uno o due figli. Spesso mancano le lenzuola, ci si può lavare solo nell'acquaio. Nonostante la crisi degli alloggi, si affitta la cucina come posto letto occasionale [...] Prima della guerra era stato possibile vietare l'affitto di mansarde e scantinati insalubri ad uso di domicilio domestico. Oggi molte famiglie abitano mansarde prive di servizi igienici, in scantinati umidi e senza luce, sotto porticati in baracche di legno primitive inadatte in inverno a dare riparo da tempeste, umidità e freddo e nelle quali le condizioni sanitarie sono un grido al cielo.⁸⁰⁵

Il 31 agosto 1928 Brecht presenta *L'opera da tre soldi* al Schiffbauerdamm: fu un trionfo, persino Kerr, che aveva condotto per anni un'aspra polemica con Jhering sull'autore di *Augusta*, inneggiò a Brecht, dopo la duplice stroncatura di *Mann ist Mann* nelle quali l'innovatore era Pirandello⁸⁰⁶. Le canzoni de' *L'opera da tre soldi* divennero ben presto dei successi, cantate ovunque in giro per l'Europa. Avevano l'odore del tempo, la lascivia erotica, l'insofferenza sociale per l'autorità, la drasticità del terrore borghese, il tono impertinente, il tutto condito da aggressività politica.⁸⁰⁷ Sarà questa una caratteristica costante del teatro della capitale fino alla presa del potere da parte dei nazionalsocialisti. Per nove anni le nuove opere teatrali, che diagnosticavano il proprio tempo, permearono la vita della metropoli e, anzi, dal 1927 la loro presenza divenne ancora più consistente.⁸⁰⁸

disponibilità tecnica-strumentale. La collaborazione con Piscator ebbe effetti considerevoli sull'allora ventottenne Brecht che al pari dell'„unico capace di vera drammaturgia”, come egli stesso definì appunto Piscator, si accinge al suo “teatro epico-documentario”. Brecht aveva iniziato a leggere Marx nell'anno di *Mann ist Mann*, 1926, ovvero nel momento in cui l'analisi della realtà diventa presupposto dell'elaborazione drammaturgica: acquisisce in quell'anno un principio che era da sempre insito, sin dall'inizio, nel teatro di Piscator.

⁸⁰⁵ Cfr. Julius Cohn, *Wohnungsnot und Krankenkasse in 30 Jahre Wohnungsreform 1898-1928. Denkschrift aus Anlaß des 30-jährigen Bestehens*, edito dal Verein für Wohnungsreform e. V., Berlin, Heymann, 1928. Citato da Eberhard ROTERS, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰⁶ „Wenn dieser ungekonnte Verwechslungsschwank, nach den verborgenen Grüßen an Pirandello, nicht Vertiefung und rhythmischen Zeithumor an langweiligen Stellen besitzt, so müßte das mit wem zugehen? Mit dem Teufel”, *B. Brecht: „Der Mann ist Mann”*, Landestheater in Darmstadt, 27. September 1926, in Alfred KERR, *Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*, a cura di Hugo FETTING, Berlin, Henschelverlag, 1981, p. 334. „Nun kommt jedoch Pirandello dran; der zerteilt ja das Ich der Menschen, der belichtet ja immer den Unterschied zwischen Schein und Sein. Somit sagt Brecht gelehrig, wenn auch mit geringerem Können: Der Packer hier weiß zuletzt nicht, ob er wirklich der Packer Galy oder doch der Soldat Jip ist ... als den man ihn vorspiegelt. War öfters da. War besser da.”, *Brecht: „Mann ist Mann”*, Volksbühne, 5. Januar 1928, lvi, p. 399.

⁸⁰⁷ Nell'anno dopo la sua prima assoluta, *L'opera da tre soldi* ebbe 4200 repliche in Europa, più di diecimila fino al 1933. Nel 1956, in occasione della messinscena di Giorgio Strehler, Brecht usò la formula politica „I ladri sono borghesi – i borghesi sono ladri?” Di sicuro fu un successo per borghesi. La contaminazione di opera e dramma ne *L'opera da tre soldi* ebbe il duplice effetto di far uscire l'opera dalla sua ghettizzazione e di renderla fruibile ad una società trasversale.

⁸⁰⁸ Nel 1927 si danno ad esempio: *Gewitter über Gottland* di Ehm Welk; *Hoppla, wir leben* di Toller; *Putsch* di Peter Martin Lampel; *Kolonne Hund* di Friedrich Wolf; *Razzia* di Hans José Rehfisch. Nel 1928: *U-Boot S 4*

Nei giorni cupi di fine novembre 1928, nei giorni in cui il Gruppe junger Schauspieler iniziava le prove di *Revolte im Erziehungshaus*, il 21 novembre moriva Hermann Sudermann; nessuno della piccola colonia di italiani registra l'accaduto, neppure Pirandello⁸⁰⁹. Il giorno della tumulazione pioveva a dirotto, né il ministro della cultura Dr. Becker, né Arnold Zweig riuscirono ad entrare nella cappella funebre, tanta era la gente accorsa. Un paio di mesi più tardi, il 13 luglio 1929, il figlio maggiore di Hofmannstahl, Franz, si uccise con un colpo di pistola, aveva 25 anni; due giorni dopo, mentre si preparava ad andare al funerale del figlio, Hugo von Hofmannstahl muore per un colpo apoplettico. Ma nel 1929 la forza d'attrazione di Berlino era ancora intatta: vi si poteva trovare tutto e il suo contrario, reazionari e progressisti, anarchici, qualunquisti, speculatori senza scrupoli e ingenui benefattori.

L'inflazione stessa, facendo di Berlino, il centro del vortice, ha attratto nella città migliaia di disperati, di avventurieri, di forestieri, di affaristi che hanno impresso un ritmo di vertigine al suo sviluppo. Il coro dei soldati nel *Mercante di Berlino*, [...] di Walther Mehring, fantasticamente messo in scena da Piscator, – si conclude sul recitativo: «E lì si fermò il treno, / dove il dollaro era alto, / e lì l'Uomo discese, / perché lì era Berlino». Oggi Berlino è la prima città musicale del mondo, la città più visitata dai forestieri (un milione e seicentomila nel '26), la «capitale coi più bei dintorni», la capitale con le più importanti industrie (centoquarantamila aziende) ... e quanti altri primati ancora rivendicano i berlinesi! Alla sua ascesa non bastano i 600 alberghi, né i 400 cinema, né gli innumerevoli locali di divertimento che pullulano in ogni quartiere. Berlino si sente appena nata.⁸¹⁰

di Günther Weisenborn; *Die Verbrecher* di Ferdinand Bruckner; *Konjunktur* di Leo Lania; *Rund um den Staatswalt* di Wilhelm Herzog; *Revolte im Erziehungshaus* di Peter Martin Lampel; *Mörder für uns* di Willi Schaeferdiek; *Der Frauenarzt* di H. J. Rehfisch; *Bibi, Jugend 1928* di Heinrich Mann; *Die Lederköpfe* di Georg Kaiser. Nel 1929: *Giftgas über Berlin*; *Pennäler*; *Putsch e Verschwörer* di Peter Martin Lampel; *Sladek oder Die schwarze Armee* di Ödön von Horváth; *Pioniere in Ingolstadt* di Marieluise Fleißer; *Cyankali* di Friedrich Wolf; § 218 di Carl Credé; *Die Affäre Dreyfus* di Rehfisch/Herzog; *Die Unüberwindlichen* di Karl Kraus; *Trojaner* di Curt Corinth; *Sacco und Vanzetti* di Erich Mühsam; *Die Nacht vor dem Beil* di Alfred Wolfenstein; *Der Kaufmann di Berlin* di Walter Mehring; *Fern-Ost* di Gerhard Menzel; *Schlafstelle* di Hanns Minnich; *Stempelbrüder* di Richard Duschinsky. Nel 1930: *Amnestie* di Karl Maria Finkelnburg; *Justizkrise* di Carl Credé; *Brest-Litowsk* di H. J. Rehfisch; *Die Matrosen di Cattaro* di Friedrich Wolf; *Des Kaisers Kulis* di Theodor Plievier; *Feuer aus den Kesseln* di Ernst Toller; *Wunder um Verdun* di Hans von Chlumberg; *Der Streit um den Sergeanten Grischa* di Arnold Zweig; *1914* di Georg Wilhelm Müller; *Sektion Rahnstetten* di Curt Corinth; *Die heilige Familie* di Hermann Kesten; *Reparationen* di Arnolt Bronnen; *Gott, König und Vaterland* di Leo Lania; *Wir sind Kameraden* di Peter Martin Lampel; *Voruntersuchung* di Max Alsberg e Otto Ernst Hesse. Nel 1931: *Kampf um Kitsch* di Robert Adolf Stemmler; *Italienische Nacht* di Ödön von Horváth; *Panama* di Wilhelm Herzog; *Tai Yang erwacht* e *Die Jungens von Mons* di Friedrich Wolf; *Die Mausefalle* di Gustav von Wangenheim; *Vaterland* di Peter Martin Lampel; *S.O.S.* di Günther Weisenborn; *Leuna 1921* di Berta Lask. Nel 1932: *Die Mutter* di Gorki/Brecht, *Kasimir und Karoline* di Ödön von Horváth, *Alarm im Arbeitslager* di Peter Martin Lampel; *Da liegt der Hund begraben* di Gustav von Wangenheim; *Der 18. Oktober* di Walter Erich Schäfer. Nel 1933: *Wer ist der Dümme?* di Gustav von Wangenheim.

⁸⁰⁹ Lo citerà invece nella lettera a Marta dell'8 agosto 1931. „Ti ho parlato del suo repertorio, sui nomi degli autori da Te indicatemi, Kaiser, Ludwig, Hauptmann, Sudermann: roba impossibile, o assurda o vacua, o stantia, morta e sepolta.” Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Parigi, 8 VIII 1931, p. 849.

⁸¹⁰ Antonello GERBI, op. cit., *Sole su Berlino*, «Il Lavoro» 3 dicembre 1929, p. 48.

La vicinanza degli *studios* di Babelsberg contribuiva a convogliare in città, da ogni dove, forze nuove e non. Berlino era un confronto necessario, una sfida con sé stessi. „Chi superava la prova lì, e solo lì, poteva dire di avercela fatta.” Periferia e centro sono dunque costretti a confrontarsi in una sorta di concorrenza al più forte. Arrivano personaggi come Gustav Hartung, forte dei suoi successi in provincia e che ora si vuole cimentare con il Renaissance-Theater. Da lì a poco gli verrà affidata la prima di *Questa sera si recita soggetto* al Lessing-Theater del Saltenburg. Lo “scandalo” che ne seguì venne messo velocemente da parte; il “clamore” della prima di *Questa sera si recita soggetto* fu, in fondo, per la Berlino di quel tempo, un evento del tutto secondario. Ma i segni del cambiamento incipiente iniziavano a farsi sempre più chiari.

La prima assoluta di *Revolte im Erziehungshaus* di Peter Martin Lampel⁸¹¹ coincise con la fondazione del Kampfbund für deutsche Kultur da parte di Alfred Rosenberg⁸¹²; mentre la politicizzazione del cosiddetto “dramma d’attualità” svolgeva un ruolo sempre più importante, la destra nazionalista e conservatrice organizzò una proposta propria da contrapporre al teatro della Repubblica, ma il dramma d’attualità rimase e fu prevalentemente una produzione liberale e di sinistra. Il *Zeitstück*, prodotto nel campo del nazionalismo conservatore, non raggiunse né l’intensità né la profondità politica degli spettacoli prodotti sul versante liberale e di sinistra.⁸¹³ La fine del dramma d’attualità fu, solo in parte, la conseguenza delle violenze naziste e dalla corrispondente campagna di terrore. Un ruolo altrettanto importante fu giocato dalla mancanza di finanziamenti, ma soprattutto dal mutamento avvenuto in seno al pubblico berlinese, con la progressiva radicalizzazione dello scontro politico e del prevalere di quella mentalità messa alla gogna dalle opere di Horváth. Il fatto che la stragrande maggioranza di queste messinscene fosse costantemente accompagnata da contestazioni violente, frammiste di accesi dibattiti politici, fu un’ulteriore causa della perdita di consenso tra il pubblico ormai spaventato e desideroso di approdare ad altri lidi meno tormentati. Il contesto, nel quale evolse e tramontò lo *Zeitstück*, era quanto mai confuso se non caotico, una scena attraversata da tensioni spesso in conflitto se non contraddittorie, nella quale, ancora una volta, finzione e realtà scendevano e salivano dal palcoscenico, in modo così repentino da non riuscire più a districarli l’una dall’altra, forse perché entrambe erano parti verosimili di un puzzle oltremodo complesso ed intricato. Alla fine del 1929, dopo dieci anni, si era consumato, dunque, un altro teatro. Gli anni Venti, secondo alcuni un eufemismo chiamarli d’oro, erano stati caratterizzati da conflitti e tensioni sanguinosi, da povertà almeno quanto dal

⁸¹¹ Il 2 dicembre 1928 al Thalia-Theater, messinscena dal collettivo Gruppe junger Schauspieler Berlin. La loro rappresentazione successiva per la regia di Brecht al Schiffbauerdamm-Theater di Aufricht, *Giftgas über Berlin* sarà vietata dalla polizia (5 marzo 1929).

⁸¹² Si ricordano le due tormentate mostre, ad Amburgo e Berlino del 1934, di Aeropittura Futurista considerata, nel frattempo, arte degenerata di derivazione bolscevica. L’egemonia di Alfred Rosenberg al congresso di Norimberga portò alle estreme conseguenze la rottura con l’avanguardia futurista; la mostra del 1937 a Monaco, con il rifiuto di Hitler di entrare nella sala allestita dai „degenerati” futuristi, ne sancì la condanna definitiva.

⁸¹³ La stragrande maggioranza delle prime ebbe luogo a Berlino con Piscator, nel Teatro allo Schiffbauerdamm, nella Volksbühne, nel Gruppe junger Schauspieler e nello Schauspielhaus di Francoforte.

progresso civile, tecnico e culturale. Al congresso internazionale del teatro a Barcellona, nel giugno del 1929, Alfred Kerr dette voce ai problemi della scena tedesca.

I nuovi drammaturghi non ci sono ancora [...] ma sicuramente i nuovi *metteur en scène*. La loro arte è raffinata di molto. In Germania i nuovi registi sono più forti dei nuovi drammaturghi [...] Il nuovo teatro in Germania altro non era lo specchio del caos in Europa, il ritratto di un'umanità alla ricerca del futuro [...] per questi motivi questo teatro è e deve ancora essere un teatro della speranza.⁸¹⁴

Già il 23 gennaio 1930 si preannunciavano i primi più concreti vagiti di quanto stava per sopraggiungere, e segnali giunsero effettivamente chiarissimi proprio dalla città che aveva dato il nome alla fragile Repubblica: da Weimar. Nel 1930, Weimar aveva dismesso i panni di città rifugio della cultura umanistica e repubblicana. Era anche, e forse soprattutto, la città di Adolf Bartels, un antisemita nazionalista molto influente. Era la città di Friedrich Lienhard, che trasfigurava la vecchia Germania e l'arte strapaesana. Qui crebbe, negli anni Venti, Baldur von Schirach che avrebbe avuto un grande peso negli anni di Hitler. Già nel 1926, Hitler aveva tenuto, proprio a Weimar, il primo congresso del partito dopo la rifondazione del 1925; alle elezioni regionali del 1929, la NSDAP riuscì ad entrare in parlamento⁸¹⁵. Il 23 gennaio 1930 Wilhelm Frick sarà nominato il primo ministro nazionalsocialista, ministro degli interni e dell'istruzione popolare. Di sua competenza fu la nomina del successore di Martin Gropius, trasferitosi nel 1926 col suo Bauhaus a Dessau. Come suo successore fu individuato l'architetto Paul-Schultze-Naumburg. In questo clima si era consumato, l'ultimo giorno di maggio, lo „scandalo teatrale a Berlino per *Questa sera si recita a soggetto*”⁸¹⁶.

La commedia si inizia a Berlino, in un ambiente di passionalità e di vizio. Vi furoreggia una ballerina che ha creato un suo genere di danze lascive: Helma. Sembra che costei non possa vivere che nell'orgia sfrenata, fra donne pervertite e uomini imbestialiti. Essa è l'amante di Carlo Salter, uno scrittore berlinese giunto a una certa fama. Egli, preso da torbida passione per Helma, della quale è gelosissimo, abbandona la moglie e la figlia, Greta, creatura depravata, vero prodotto dell'ambiente nel quale è stata

⁸¹⁴ Alfred KERR, *So liegt der Fall*«. *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*, a cura di Günther RÜHLE, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2001, p. 577.

⁸¹⁵ Riportiamo il commento dell'„anarchico costituzionale” – come si definì lui stesso – Antonello Gerbi all'indomani dell'esito elettorale del 29: „Inoltre, è certo che nel rapido sviluppo di Berlino, sono affluiti alla capitale detriti sociali d'ogni sorta, che formano il cosiddetto *Lumpenproletariat* e che particolarmente oggi, in un periodo di acuta disoccupazione, prestano facile orecchio ai profeti che urlano più forte. E poi ci son le donne che votano, le donne, elementi impolitici per eccellenza, che a Berlino sono duecentomila più degli uomini, e che, più impressionabili e meno responsabili, contribuiscono certo all'instabilità della cosa pubblica. Senza poterlo affermare per mancanza di statistiche, credo probabile che la gran maggioranza dei voti guadagnati dai socialnazionalisti venga dalle donne, che, scontente, fan subito le rivoluzionarie, ma, educate tradizionalisticamente, son fanatiche della vecchia Germania, le cui disgrazie attribuiscono molto volentieri ai «porci giudei». Antonello GERBI, *op. cit.*, «Il Lavoro», 22 novembre 1929, p. 34.

⁸¹⁶ «Il Popolo di Brescia», giovedì 5 giugno 1930.

cresciuta, ch  lo sconvolgimento dei valori della Germania del dopo guerra ha fatto della sua sensibilit  perturbata un essere dissoluto come il padre.⁸¹⁷

Nell'ottobre del 1930, infine, inizi  la lunga campagna contro "l'arte degenerata". Dal castello di Weimar furono tolti settanta quadri e disegni, erano opere di Ernst Barlach, Otto Dix, Lyonel Feininger, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Emil Nolde, Oskar Schlemmer: la caccia alle streghe aveva avuto inizio. Frick proib  la messinscena di *§ 218* di Piscator. A Monaco si viet  *Die Ehe* di D bblin e *Cyankali* di Wolf. A Berlino furono messe su squadracce che protestarono contro il film *All'ovest niente di nuovo* di Remarque, disturbando la proiezione con topi bianchi e lacrimogeni. Nel Reichstag, destra e sinistra, sia pure per motivi opposti, non riuscendo a trovare un accordo sull'aumento dei contributi per la disoccupazione, respinsero il progetto e il decreto d'emergenza di Hindenburg, causando di fatto lo scioglimento del parlamento e l'indizione di nuove elezioni. La politica, allora come oggi, si dimostr  incapace di dare risposte al paese, abbarbicandosi su posizioni di principio che testimoniarono miopia politica ed incompetenza ad un tempo. Le conseguenze furono tragiche. Difatti i risultati delle elezioni furono un disastro per i partiti borghesi. Il trionfo dell'estrema destra e dell'estrema sinistra accentu  la paura, gi  latente, nel ceto medio che a malapena aveva metabolizzato i primi turbolenti anni della Repubblica. Era il 14 settembre 1930, domenica. L'ingresso delle camicie marroni in parlamento fu accompagnato da gravi disordini e provocazioni. Disordini si ebbero a Potsdamer Platz e nella Friedrichstra e, si infransero le vetrine da Wertheim, Gr nfeld, Tietz e altri negozi ebrei. Cinque mesi dopo, fu decisa, con i voti del centro e dei nazionalsocialisti, la chiusura della Kroll-Oper che sotto Otto Klemperer era assurta a luogo di nuovo teatro della musica.

Fu la prima di una lunga serie d'interventi contro l'arte moderna di cui, come abbiamo gi  visto, fecero le spese anche i futuristi. Pirandello, nel frattempo, se ne era andato, prima a Parigi, e poi a Caspoggio ospite del figlio Augusto. A Berlino era tornato per un paio di giorni il 3 di agosto, atteso da Adolf Lantz, accompagnato da Guido Torre per „regolare la pendenza con Paramount”: la sua Berlino onirica non c'era pi ; in quella reale sarebbero rimasti altri rappresentanti della pattuglia di italiani, tra cui Ruggero Vasari che avrebbe ben presto conosciuto la radicalizzazione del concetto d'arte nazista per mano di Alfred Rosenberg. Gli autori di sinistra, memori del 1919, reagirono iniziando a produrre opere che portavano in scena gli accadimenti di quei giorni. Le produzioni liberali furono ben presto affiancate, a sinistra, dalle posizioni di Piscator, Wolf e Brecht, a destra, da quelle di Hanns Johst, Erwin Guido Kolbenheyer e Eberhard Wolfgang Müller.

Nei giorni turbolenti che seguirono alle elezioni del 14 settembre 1930, al Deutsches Theater, and  in scena la prima di *L'uomo difficile* di Hofmannstahl. Situazione politica e

⁸¹⁷ Nei giorni precedenti, lo stesso quotidiano, «Il Popolo di Brescia», aveva celebrato il „successo completo e meritato” di Marta Abba al Sociale con *Come prima meglio di prima*, 1 giugno 1930. Il 3 giugno, sempre «Il Popolo di Brescia», dava conto del gradimento di *Come tu mi vuoi*.

pièce di Hofmannstahl: non vi poteva essere contrasto più grande⁸¹⁸. Dopo gli accadimenti di Weimar, che davano segnali inequivocabili sul futuro della Repubblica, il 1931 mostrò scoperte le ferite profonde della crisi economica: a Berlino si chiusero molti teatri, oltre alla Kroll-Oper anche i Kammerspiele. Ma il 1931 è anche, per certi versi, un anno nel quale – a Berlino – si possono osservare, in parallelo, lo sviluppo, come trame di un ordito, dei diversi filoni della scena metropolitana. Da *Tai Yang erwacht*, al trionfo di Gründgens con *Le nozze di Figaro*, alla Kroll-Oper, al *Sesso debole* di Reinhardt, nel rinnovato teatro sul Kurfürstendamm, alla messinscena di Brecht *Un uomo è un uomo*, al *Capitano di Köpenick*, messo in scena da Heinz Hilpert, e che segnerà l'apice della satira sociale di Zuckmayer, attirando le ire, ma anche le minacce, di un certo Goebbels. Il 1931 è anche l'anno delle prime assolute delle due opere di Horváth, oramai stabilitosi, sin dalla metà degli anni Venti, in città: *Notte italiana* e *Storie del bosco viennese*. Il suo fu un impietoso *j'accuse* al perbenismo piccolo-borghese, a quel popolino benpensante che affondava nel tradizionalismo miope e posticcio, un *j'accuse* non chiassoso ma fermo, senza riserve all'autoinganno che esso fomentava e che costituì il fertile *humus* sul quale attecchì e si propagò il nazionalsocialismo.⁸¹⁹

Nel 1931 Brecht era, dopo il trionfo de *L'opera da tre soldi*, alla Staatsbühne; Piscator, dopo la messinscena di *Tai Zang erwacht* di Friedrich Wolf, invece partì per Mosca per girare il film *La rivolta dei pescatori*. La messinscena di Brecht, *Mann ist Mann*, non portò l'attesa conferma. La prima finì in un tumulto caotico. Tumulti presero d'assalto anche la replica in una sala mezza vuota. Ciò che Hasenclever aveva teorizzato all'inizio del secolo, nello slogan „cambiare il mondo”, alla fine del decennio aveva un sapore di tragicità che fu accolto e perseguito con la voce di un partito. La scena divenne realtà nelle strade e nelle piazze. Nei giornali di quei mesi fu un susseguirsi di articoli su esecuzioni politiche, assassini. Tre settimane dopo le elezioni del settembre 1930, Ernst Josef Aufricht annunciò *Jud Süß* di Paul Kornfeld. Il 20 marzo 1931, sei mesi dopo le elezioni, come sopra accennato, si era data la prima di *Notte italiana* di un rampollo della nobiltà austro-ungarica, nato nelle vicinanze di Fiume, dal 1925 a Berlino, Ödön von Horváth: era stato un trionfo, la conferma delle sue capacità straordinarie di leggere il proprio tempo: Zuckmayer gli dette il premio Kleist. Gli anni dell'inizio della fine, furono anche gli anni dell'affermarsi definitivo di Brecht; era presente ovunque: dalle librerie, al teatro, al cinema. Nelle stesse settimane che videro l'occupazione della scena da parte di Brecht, a

⁸¹⁸ Erich Burger scrisse nel «Berliner Tageblatt» del 19 novembre 1930: „Si ha paura. Paura di questo valore del passato custodito teneramente, paura di questa fragile sensibilità, paura di una civiltà così tanto accuratamente custodita. Perché, mi chiedo, per quanto ancora si potrà riunire in una serata a teatro tanta civiltà?”

⁸¹⁹ *Notte italiana* fu sicuramente il successo maggiore di Horváth a Berlino. La messinscena fu di Ernst Josef Aufricht, allo Schiffbauerdamm-Theater, il 20 marzo 1931. *Casimiro e Carolina* al Komödienhaus, con regia di Francesco von Mendelssohn, fu l'ultima rappresentazione di Horváth a Berlino prima della sua emigrazione. Nel 1931 si rappresentarono anche *I racconti di Hoffmann*, messi in scena da Reinhardt; *Rauhacht* di Richard Billinger, per la regia di Jürgen Fehling; *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* prodotta da Aufricht, ed infine *Trappola per topi* di Gustav von Wagenheim.

Vienna Schnitzler si congedava dal mondo⁸²⁰. Quasi in un tragico parallelo con Hofmannstahl, deceduto per un attacco di cuore poche ore prima del funerale del figlio Franz, morto suicida, cui stava per partecipare. La mattina del 21 ottobre 1931, dopo aver ritirato la posta del giorno, Schnitzler si era seduto come sempre alla sua scrivania; lì, seduto, verso mezzogiorno, lo trovò la sua cameriera: tra le sei e le sette della sera sopraggiunse la morte per emorragia cerebrale. A Berlino, Heinrich Mann pronunciò il suo necrologio.

In quell'autunno ed inverno del 1931 i fronti politici in Germania si erano pericolosamente addensati in uno spaventoso buco nero, pronti ad implodere, come se avessero dovuto prepararsi ad una guerra civile. Ad ottobre si formò l'Harzburger Front, poco dopo, mentre erano in corso le prove di *Mutter*, la sinistra rispose con la Eiserne Front. Con *Die Mausefalle*, di Gustav von Wagenheim, irrompe sulla scena il piccolo impiegato al posto del proletario lavoratore. Nel 1932, sia il Gruppe junger Schauspieler – la loro ultima messinscena si dette nel gennaio di quell'anno con la rappresentazione di *Madre* di Brecht – che il collettivo di Piscator, letteralmente si dissolvono.

Pochi giorni dopo la nomina di Hitler a cancelliere del regno, giunse da Weimar, fresco di nomina, Franz Ulbrich, come nuovo intendente dello Staatstheater di Berlino. Nel giorno del compleanno del Führer, il 20 aprile 1933, si dà la prima assoluta di *Schlageter* di Hanns Johst.

Alla fine, dopo la scena della fucilazione, mancano gli applausi – dopo un breve silenzio, il pubblico canta il primo verso dell'inno tedesco, poi il primo verso della canzone di Horst-Wessel. Solo dopo scoppiano gli applausi.⁸²¹

⁸²⁰ Nello stesso mese della morte di Schnitzler, Hauptmann, di sei mesi più giovane dell'artista viennese, termina *Vor Sonnenuntergang*, Brecht la sua *Mutter Courage*.

⁸²¹ „Am Schluss nach der Erschießungsszene, kein Applaus – nach kurzem Schweigen singt das Publikum den ersten Vers des Deutschlandlieds, dann den ersten des Horst-Wessel-Lieds. Danach erst bricht der Beifall los.“ Paul FECHTER, «Deutsche Allgemeine Zeitung», 22 aprile 1933; citato da Günther RÜHLE, *Theater für die Republik. 1917-1933. Im Spiegel der Kritik*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1967, p. 1145.

Da lontananze di vita ormai già
da tempo dissolte
Entrò con i suoi capelli grigi.
L'ombra dello splendore di stelle
oscurе
Le adorna i tratti
meravigliosamente.
L'ultimo profumo di un fiore
Nell'ultimo bagliore della luce:
A questo mi ammonisce la
Bellezza postuma ammutolita
del volto.⁸²²

ELEONORA DUSE, PIRANDELLO E L'ITALIA FASCISTA ALL'OMBRA DI CIRCE: IL MITO ETERNO DEL *MARE MAGNUM*

La stagione di Rudolf Frank in Italia aveva radici lontane e affondava in quel primo vagito di cui racconta nel suo *Spielzeit meines Lebens*⁸²³,

Il rumore del piccone che arrivava fino a lei partoriente la infastidì non poco durante il parto. Ma questo me lo raccontò solo dopo quarant'anni, quando per il suo sessantatreesimo compleanno tornai dalla mia stagione di un anno dall'Italia. E io le raccontai di avere riferito ai giornalisti durante il ricevimento della stampa al Teatro Quirino di Roma, dove la nostra Compagnia aveva recitato, del bizzarro presagio che avvenne durante la mia nascita osservando: Non mi è stato cantato nella culla, ma impresso a martellate nella pancia di mia madre il fatto che un giorno mi sarebbe stato destinato il teatro romano. Il critico teatrale del «Messaggero» commentò l'accaduto amabilmente sorridendo che si era trattato di “un oroscopo dal basso, non una costellazione del firmamento, ma dalla periferia dell'Averno. Napoleone Bonaparte, ad esempio, nacque su un tappeto nel quale erano intessute delle scene di battaglie.”⁸²⁴

Il racconto si riannodò ai ricordi di „un torrido giorno di luglio del 1907, quando da Heyst-sur-mer andammo ad Ostenda, per vedere la Duse nei panni di 'Hedda Gabler' “⁸²⁵.

Ciò accadde sette anni prima dell'inizio della Prima Guerra Mondiale. Sette anni dopo la sua fine, a Milano in Corso Venezia, nella vetrina del fotografo Paganini, vidi due foto della Duse impressionantemente invecchiata, tutta spirito e sofferenza. Le foto erano state scattate dopo il suo ultimo trionfo a Vienna, nell'autunno del 1923, del

⁸²² „Aus längstverschollenen Lebensfernen/ Tritt sie herein mit grauem Haar./ Ein Schattenglanz von dunklen Sternen/ Umseeelt die Züge wunderbar./ Das letzte Duften einer Blume/ Im letzten Schein des letzten Lichts:/ An solchen mahnt mich die posthume, verstummte Schönheit des Gesichts.“ „Non reagii con una sillaba a quella tirata, aprii il libro e da lì recitai quella strofa di Kerr che ci mostra l'ultima Duse così come gli apparve l'ultima volta nel ruolo di Ella Rentheim di Ibsen“. Cfr. Rudolf FRANK, *op.cit.*, p. 303. Si veda anche Bianca SEGANTINI e Francesco von MENDELSSOHN, *Eleonora Duse. Bildnisse und Worte*, Berlin, Kaemmerer, 1926, 168 p.

⁸²³Cfr. Rudolf FRANK, *Spielzeit meines Lebens*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1960, p. 9.

⁸²⁴ Ivi.

⁸²⁵ Ivi, p. 10.

quale mi raccontò a Monaco la giovane [Elisabeth] Bergner, profondamente commossa e perturbata.⁸²⁶

Le pagine seguenti sono tutte dedicate a Eleonora Duse, la grande e indimenticata diva italiana, alla quale non solo Rudolf Frank, ma tutto il teatro tedesco, continuerà ad essere legato e a tributare omaggi ben oltre la sua morte.⁸²⁷ Il mito della “divina Duse” sarà uno dei pochi elementi italiani sul quale la critica tedesca teatrale, ma anche letterati illustri, concorderanno mettendo d’accordo perfino Alfred Kerr ed il più giovane saccente antagonista Herbert Jhering. Il ricordo della Duse sembra inseguire Rudolf Frank e continua ad ispirarlo, attraversando le pagine italiane e il libro tutto. Lo accompagna in tutta la sua vita di teatro, lo guida e gli tiene compagnia nei giorni italiani, dal mito azzurro e mediterraneo di Anzio, fino nella Roma estiva, durante l’interruzione degli spettacoli nei mesi d’estate. Il libro sulla Duse⁸²⁸, che Ernst Heilborn gli fece pervenire da Berlino, è uno tra i vari indicatori concreti della presenza dell’attrice italiana nella vita di Rudolf Frank. Eleonora Duse compare già nelle primissime pagine di *Spielzeit meines Lebens*, il suo nome si trova disseminato per tutto il testo, ed è sempre lei che lo introduce nei meandri del teatro italiano insieme a Pirandello. All’indomani della morte del capocomico [Amerigo?] Guasti⁸²⁹, Frank era sceso con il „custode” negli scantinati del Teatro Filodrammatici per recuperare del materiale di scena quando, di nuovo, s’imbatte negli addobbi coreografici „della povera Duse” degli anni di Ostenda:

Il mare nordico mugghiava e s’infrangeva, l’orlo di un vestito sfiorò la spiaggia umida, i colori delle profondità cangiarono di due occhi inquieti, una voce cresceva, dorata e fresca ... era la melodia che non scordo mai: Ellida Wangel di Ibsen, la donna sul mare, Eleonora Duse. [...] Scendemmo giù negli scantinati dei Filodrammatici. Ci apparve una cripta costruita con casse, apparvero tramezzi, valigie, rocce plastiche e pietre. Cassapanche stavano adagate come bare. Alle pareti erano appese grucce con costumi e scaffali pieni di attrezzi di scena. Da una parte la cassetta dei colori del folletto Ballestedt che dipinge; oltre, l’abito e il berretto di pelle dello straniero della donna del mare. Il quadro con il fiordo, che pennellava Ballstedt, compresa la tavolozza dei colori e pennelli. Il campanello con il quale la Marguerite Gautier chiamava la domestica, e la sua semplice veste nella quale la dama delle camelie

⁸²⁶ Ivi, p. 12.

⁸²⁷ „Mi pare che non tanto l’applauso delle folle di ogni lingua quanto il lutto ed il ricordo tenace dei più diversi paesi valgano a darci la misura della gloria universale di Eleonora Duse. Ma forse la parola gloria è la meno grata a Colei che in inesausto tormento ed in fervida fede cercò sempre, al di là del consenso esteriore, la sua propria meta, che inseguì la completa espressione della propria umanità attraverso le mutevoli parvenze dell’arte sua. Non certo i monumenti e le lapidi conforterebbero il suo spirito, ma la certezza di questa calda onda di amore e di rimpianto che la segue dopo la sua dipartita, che la fa ancor viva dovunque, che la rievoca con l’affettuoso rimpianto dell’amicizia e non con la ufficiale lontananza della critica e della storia.” Lavinia MAZZUCCHETTI, ‘La Duse’ di E. A. Rheinhardt, in «Comœdia», A. XI, n. 5, 15 maggio-15 giugno 1929, p. 17. L’occasione dell’articolo di Lavinia Mazzucchetti fu la recensione *Das Leben der Eleonora Duse*, autore Emil Alphons RHEINHARDT, Berlin, Fischer, 1928.

⁸²⁸ Cfr. Bianca SEGANTINI, Francesco von MENDELSSOHN, *Eleonora Duse. Bildnisse und Worte*, Berlin, Kaemmerer, 1926, p. 168.

⁸²⁹ Frank scrive che „l’occasione si presentò a Milano nel 1925”, all’indomani della morte del capocomico Guasti „morto da quarant’otto ore”, motivo per cui, quel giorno, la scena del Teatro Filodrammatici era deserta. Cfr. Rudolf FRANK, *op. cit.*, p. 12.

attende il suo amante. E la lampada che ardeva davanti alla “Porta chiusa” di Marco Praga e tutt’intorno giacevano piccole cornici dorate. Con quelle la zia Julle di Tesman aveva adornato le pareti provocando l’orrore di Hedda Gabler. E là ancora – di nuovo si rinnovò il ricordo – la cornice di una porta con un telo di iuta grezzo ed incolore. »La dietro«, disse un esperto operatore di scena, “la dietro, su questo sgabello, stava sempre seduta prima di ogni entrata in scena. In quel caso nessuno poteva disturbarla”. Ma io l’avevo disturbata, in quel tempo ad Ostenda, quando ebbe inizio la stagione della mia vita e lei aveva ringraziato con una recitazione ultraterrena. E qui il tavolo lungo e stretto di legno bruno – “quello era il suo ufficio”, spiegò il custode, “lavorava sempre su quello. Il tavolo, lo sgabello, la parete spagnola li portava sempre con sé, ogni stagione, anche in America.”⁸³⁰

„Il ritratto della Duse di Rjepin mi lacerò per decenni”⁸³¹, scrisse ancora Rudolf Frank, che nel 1921 giunse ai Kammerspiele di Monaco, dove qualche anno più tardi ebbe modo di mettere mano alla messinscena dei *Sei personaggi in cerca d’autore* di Luigi Pirandello. È un intreccio che lo porta in viaggio nel tempo e nello spazio che questi anni avvolsero e che lega le sue vicende biografiche ai ricordi che puntualmente gli suggeriscono reminiscenze e presenze. E.T.A. Hoffmann lo ritrova a Roma „dove la sua principessa Brambilla balla nella kermesse del carnevale, e il suo Salvator Rosa nei panni del Signor Formica recita la Commedia dell’arte”⁸³². Così, pochi anni dopo i suoi lavori su Hoffmann e Heine al testo *Il teatro moderno*⁸³³, l’agente teatrale milanese Enrico Bernstiel aveva mediato la rappresentazione *Das Weib auf dem Tiere*, del suo quasi omonimo Bruno Frank, a cui era seguita la richiesta all’editore Drei Masken, sempre attraverso la mediazione di Bernstiel, di occuparsi dell’ingaggio di un regista tedesco che si occupasse della messinscena in Italia: Rudolf Frank partì dunque per l’Italia, sulle orme del *Perdigiorno* di Eichendorff, ma anche della generazione di attori come „Salvini, Novelli, Ristori, Rossi, Ruggieri”⁸³⁴. A Verona Frank snocciola in poche righe una serie impressionante di stereotipi, lui che pur aveva frequentato Berlino, su donne “disonorate” che tentano di adescarlo all’ombra dell’imponente Arena. Ma quel che a noi interessa è la serata al Teatro Nuovo, dove la Compagnia del Teatro dell’Arte di Pirandello metteva in scena i *Sei personaggi cercano un autore*. La Compagnia dette effettivamente i *Sei personaggi* il martedì 5 gennaio e la domenica 10 gennaio del 1926. Rudolf Frank ricorda come aveva „messo mano al ruolo del direttore” nella messinscena ai Kammerspiele⁸³⁵.

Quando, dopo lo spettacolo, mi recai dietro le quinte, mi invitò in una trattoria dove, visibilmente agitato, mi dette modo di farmi un’idea dello stato del teatro in Italia nel quarto anno del fascismo. Stando in Germania non avevo per nulla prestatato attenzione all’azione delle camicie nere e dei cantori di giovinezza e non avevo la

⁸³⁰Ivi, p. 14.

⁸³¹Ivi. Si riferisce a Ilya Yefimovich Repin che ritrasse Eleonora Duse nel 1891.

⁸³²Ivi, pp. 284-285.

⁸³³Cfr. di Rudolf FRANK, *Heinrich Heine Sämtliche Werke*, München & Leipzig, Rösl, 1923; E. T. A. Hoffmanns *Sämtliche Werke: Tagebücher, Briefe*, München, Leipzig, Rösl, 1924; *Das moderne Theater*, Berlin, Ullstein, 1927.

⁸³⁴Cfr. Rudolf FRANK, *op. cit.*, pp. 286.

⁸³⁵13 dicembre 1924.

benché minima idea dell'influsso malsano del "sacro egoismo" sulla vita artistica. Ora, tuttavia, udivo dalla bocca del cinquantanovenne: "I più valenti o sono falliti o sono all'estero, *fuoriusciti* ...Il grande Ruggiero Ruggeri recita in Francia, Niccodemi va con il suo eccellente gruppo in America, e io mi trovo nel mezzo di una lotta disperata. Non mi si perdona che io abbia dato la prima assoluta della *Diana e la Tuda* all'estero, a Zurigo con il direttore Rosenheim. Una prima italiana sarebbe finita per l'astio dell'*avvocato* Paolino Giordani in un fiasco, e poiché non volevo espormi a tutto questo vengo boicottato. A stento posso recitare con la mia Compagnia appena un paio di giorni a Brescia. Pirandello, un apice dell'arte drammatica italiana, non a Roma, non a Milano? Ancora solo a Brescia? È come se Max Reinhardt fosse costretto a condurre regia alla Neißة.⁸³⁶ „Com'è possibile, Maestro?“, chiesi, e lui mi raccontò dei *padroni* (speculatori) che prescrivono ad ogni *capocomico*, ad ogni *capocomica*, il repertorio, la compagnia e l'itinerario della loro stagione. Mentre parlava mi fu lentamente chiaro: gli attori, anche i tragici, si chiamano *comici*. Dalla loro cerchia si distinguono i *capocomici*, i direttori delle *compagnie di primo e secondo rango* in giro da un luogo ad un altro. Il *capocomico*, la *capocomica* sono per lo più stelle di sé stessi, Spielordner drammaturgo, amministratore. „Da noi è così da sempre“, mi spiegò Pirandello, „e non sarebbe poi così tanto grave, ma da qualche tempo, i proprietari dei più ricercati edifici teatrali, di varietà, dei cinematografi sono riuniti in un cartello, e a questo cartello gigantesco sottostà gran parte della stampa, della critica teatrale, delle riviste teatrali e – *la società degli autori*. Il cartello decide il nostro guadagno, riceve, minaccia o distrugge la nostra esistenza.“ La Società degli autori – questo lo venni a sapere più tardi – non era solo un'associazione di categoria degli autori di teatro e compositori, ma gestiva in regime di monopolio anche i teatri, approfittandosi di questo potere assoluto senza scrupolo alcuno. Quella sera, quando mi parlò liberamente, Pirandello riponeva ancora speranze in Benito Mussolini, il *duce*, come si faceva chiamare. Gli aveva promesso la costituzione di tre teatri di stato stabili, e Pirandello ne avrebbe dovuto essere il *capo*. Ma non appena acconsentì, provò in prima persona la verità del suo testo *Così è, se vi pare* ("Non è così come sembra"). Lui non era il *capo*, era il *cane*, che doveva stare a cuccia. Tutto il potere era nelle mani di creature, che avrebbero potuto decidere in proprio del programma artistico, del repertorio, persino delle decorazioni, delle assegnazioni delle parti e delle recite straordinarie di una compagnia in tournée. Ciò era insopportabile allo spirito libero di Pirandello. Il franco poeta se ne andò per proprio conto, con la propria compagnia, con le proprie opere, in Sudamerica.⁸³⁷

Se lei, che conosceva bene i suoi connazionali fascisti, per anni non è riuscito a capire i loro intrallazzi, come avrei potuto farlo io, novellino, di prim'acchito. Fascismo, non mi sembrava null'altro che un gioco infantile con le asce littori, un vantarsi delle origini romane.

Dal mio studio di Lessing, da una delle sue favole, mi venne in mente che ben descriveva come „Marciume e putrefazione distrussero l'orgogliosa costruzione di un fiero cavallo e come dalla carogna abbandonata usciva uno sciame di giovani vespe.

⁸³⁶ Sappiamo invece che la stagione di Pirandello e della sua Compagnia durerà ancora qualche anno con un programma fitto di recite, fino allo scioglimento della Compagnia nell'estate del 1928 a Viareggio. Cfr. Alessandro D'AMICO, Alessandro TINTERRI, *Pirandello capocomico: la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

⁸³⁷ Rudolf FRANK, *op. cit.*, pp. 287-288. Com'è noto, Pirandello intraprese la *tournée* in America latina con la sua Compagnia del Teatro d'Arte di Roma nella seconda metà del 1927. La prima recita ebbe luogo a Buenos Aires il 15 giugno del 1927, l'ultima a Rio de Janeiro il 15 novembre 1927.

‘Oh’ esclamarono le vespe, che origine divina abbiamo noi: Il cavallo più splendido, il preferito di Nettuno, è il nostro creatore! Queste vanterie udiva il poeta di favole e pensò agli Italiani di oggi, che si credono discendenti degli antichi immortali Romani, solo perché sono nati sulle loro tombe.” Quanto profondamente deluso dovette essere Lessing dal suo viaggio in Italia! Molto più di me. Gli abitanti d’Italia mi vennero incontro amichevolmente! Che simpatia cordiale mi dimostrarono onesti e ambiziosi artisti, gente di teatro, pittori, musicisti, scrittori. Essi decantavano il teatro tedesco, il suo dinamismo e varietà. Si parlava di Max Reinhardt e Alfred Kerr, e continuamente mi imbattevo nell’anelito di dare una base al teatro locale, simile a quella del teatro tedesco dai tempi di Georg von Meiningen.

A Milano l’accoglienza che mi si preparò non mancava certo di amabilità. Avrei dovuto, così mi si disse, in quanto *direttore artistico della Compagnia primaria di prosa Alda Borelli* mostrare l’arte moderna della regia sulle scene italiane, come (o perché) aveva già fatto l’attrice russa Tatjana Pavlova con il suo regista russo Scharoff; non avrei dovuto dunque mettere in scena solo *La donna sulla bestia* di Bruno Frank, ma impegnarmi sin da subito per un anno.

La gentilezza italiana mi prese prigioniero. Le parole di Pirandello, che avrebbero dovuto essermi d’ammonimento, erano già state dimenticate. Firmai il contratto, tornai a Monaco per andare a prendere moglie, figlio e bambinaia; sciolsi il contratto con i Kammerspiele e lasciai la casa. Ancora a Monaco imparammo e leggemmo per ore in italiano, la tata diciassettenne scordò quasi tutto eccetto due ambigui titoli di commedie: *Non si può mai sapere* e *Si fa quel che si può*.⁸³⁸

La stagione teatrale portò Frank da Milano a Firenze, Roma, Napoli, poi di nuovo a Milano, con “debutti” negli Abruzzi, Toscana, Umbria e Lazio. Diciotto opere con molte prime, che evidenziano una diversità di ritmi di lavoro rispetto al teatro tedesco.

Mettere in piedi con il minimo d’impiego di tempo è una questione di disponibilità interna ed esterna, del pensare maniacale, del temperamento. Questo bisogna riconoscerglielo ai Comici! L’estremo opposto è rappresentato da Stanislavskij che insisteva sulla scomposizione dell’opera teatrale in molti singoli frammenti. Non avrei mai potuto permettermi novanta prove come lui, accettai dunque di buon grado i metodi italiani. Probabilmente era anche il metodo in Germania ai tempi di Lessing. Come sarebbe stato possibile altrimenti mettere in scena nella sua Amburgo due prime per settimana, se non avessero provato, in ognuna dalle tre alle quattro prove, ogni pezzo dall’inizio alla fine?!⁸³⁹

Il confronto con la prassi di lavoro in Germania lo ritroviamo specularmente nei commenti di Pirandello mentre assiste, nella Berlino del 1930, alle prove di *Questa sera si recita a soggetto* per la regia di Gustav Hartung, che pochi mesi prima aveva messo in scena una memorabile versione del *Faust* di Goethe.

Così facendo gli attori hanno sempre il tutto sott’occhio, costringono il regista a dare le sue indicazioni e correzioni in parte prima dell’inizio di ogni prova, in parte alla fine.

⁸³⁸ Rudolf FRANK, *op. cit.*, pp. 289-290.

⁸³⁹ Cfr. Rudolf FRANK, *op. cit.*, p. 290.

Le prove parziali diventano in questo modo delle rappresentazioni istruttive. Le luci e la scenografia vengono trattate a parte, il lavoro di recitazione in dettaglio, la filigrana, l'avevo già scomposta a Meiningen e Francoforte in singole prove.⁸⁴⁰

Fino all'arrivo di [Pietro] Scharoff in Italia, che avvenne prima del mio, si conosceva il regista come colui che plasma l'opera teatrale tanto poco quanto la stessa parola regista. Entrate in scena, comparse e uscite (come nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, nell'intermezzo di Piramo attraverso Peter Squenz) erano annunciate dal souffleur, il *suggeritore* ed il capocomico dava, laddove necessario, le intonazioni, ovvero l'accentuazione e l'espressione, definiva probabilmente anche il carattere nell'assegnare le parti. Il fatto che questa prassi primitiva fosse in molti casi più che sufficiente, allo scopo di ottenere un buon effetto d'insieme, presupponeva oltre che autentico talento, da parte dei commedianti, anche molta tradizione e pratica. I comici formavano una casta, erano per lo più figli d'arte, discendenti delle vecchie famiglie di commedianti del Settecento, nelle quali il mestiere si tramandava dai genitori ai figli e ai figli dei figli: il talento, tuttavia, saltava spesso una generazione e il genio tramontava come meteore.⁸⁴¹

La situazione sociale degli attori la trovai squallida. Nessuna legge, nessun sindacato garantivano condizioni umane dignitose. *Siamo cani*, era il lamento proverbiale tra gli attori sotto il fascismo. Fu così che qualche comico e *generico* mi confessò, di mettere a malincuore i figli nel mestiere ereditato, ma – „cosa dovremmo fare con i bambini?”. Solo in casi rari gli ingaggi permettevano un'educazione normale al di fuori del solco del teatro ambulante. All'inizio, durante le mie prime, ero inorridito dal brulichio tutt'intorno, tra le quinte, di piccoli bambini che non avevano nulla a che fare con lo spettacolo e li cacciai finché il nostro uomo di mondo spaventato non si mise di mezzo e rimproverandomi mi chiese se odiassi i bambini. „No, mio carissimo Enzo Biliotti”, controbattei ridendo, „io amo i bambini, ma non dietro il palcoscenico, bensì dove si conviene che stiano, in un parco giochi o nella loro camera.” „Non hanno né una camera né un parco giochi. Hanno solo noi”, rispose Enzo.⁸⁴²

Nelle pagine seguenti, il viaggio di Rudolf Frank continua tra la memoria di Giorgio von Meiningen, di cui insegue le tracce fino a Villa Carlotta a Cadenabbia sul Lago di Como e di cui trova ancora viva la memoria tra i paesani del posto, riconoscendo molti luoghi che avevano ispirato le messinscene del teatro di Meiningen⁸⁴³. La rivisitazione del teatro di Giorgio di Meiningen, attraverso i luoghi della Villa a Cadenabbia, fa emergere un desolante quanto arretrato teatro italiano.

Se oggi osservo l'arte italiana nel cinema e nel teatro, i vertici artistici, etici, sociali, che sono stati raggiunti dalla fine della dittatura fascista – da registi quali Rossellini, De Sica, De Santis, Zampa, Visconti, Blasetti, De Filippo, Castellani e nel Piccolo Teatro da Giorgio Strehler, dagli allievi di Rossellini nel 1955 Fellini e Giulietta Masina in *La Strada*, ancora insuperati – allora mi sembra così incredibile e sconsolante l'immagine

⁸⁴⁰ Ivi.

⁸⁴¹ Ivi, p. 291.

⁸⁴² Ivi.

⁸⁴³ Nel 1844 la villa fu acquistata dalla Principessa Marianna di Prussia, che ne fece dono alla figlia Carlotta quando sposò il Principe Giorgio II di Sassonia Meiningen. Per volontà della Principessa Marianna, la villa prese il nome di 'Carlotta'. „Era stato il suo buon ritiro, dove aveva amato la sua baronessa e con lei aveva risolto molti problemi teatrali”; Rudolf FRANK, *op. cit.*, p. 293.

che io, sì proprio io testimone oculare, devo dare dell'arte italiana intorno al 1926-1927, tanto che mi chiedo: Com'è stato possibile il livello bassissimo nei due decenni seguenti in un paese così ricco di talenti?⁸⁴⁴

Nello scorrere delle pagine, oltre al livornese Lorenzo Biliotti, cadono anche i nomi di Dina Galli e di Ruggero Ruggeri. Ed ecco puntuale il parallelo tra l'Italia fascista, paralizzata dal regime così come la Germania nazista, immiserita „per l'eliminazione o per la fuga dei liberi creativi”.

Arturo Toscanini, che lasciò la Scala e la sua patria nel 1926, è un esempio per molti. Artisti come l'eccellente architetto Ivo Pannaggi, critici teatrali come Enrico Rocca e Silvio D'Amico a Roma, Renato Simoni e Fracchia, l'editore della «Fiera Letteraria» a Milano, tutti colleghi colti e acuti che lamentavano la loro situazione di isolati, si rassegnarono di fronte ad una situazione apparentemente immutabile di istupidimento generale e si beffavano a quattr'occhi di una senescente personalità, che a causa di un mancato ricambio generazionale si riteneva in diritto di fingere continuamente un'eterna gioventù. Vidi e parlai con Emma Grammatica, che aveva recitato molti anni prima nella Compagnia di Eleonora Duse il personaggio di Hilde nella *Donna del mare* di Ibsen. Ora dirigeva, vecchia e acciaccata, una sua compagnia e si affliggeva, commovente nella sua debolezza, in troppi ruoli e troppo giovani. Vi era una mancanza di interpreti autenticamente maschili. Vecchietti tremolanti cantavano *Giovinezza*, ma all'attore di eroi, giovane e forte, che portava il nome Picasso, un uomo splendido, non gli veniva dato un teatro, né un contratto poiché era invisibile, per motivi privati, al magnate del cartello Paolo Giordani, detto Paolino. „Siamo cani”.⁸⁴⁵

Questo Giordani, detto Paolino, in origine un piccolo giornalista, era un astuto avvocato. Lo avevo conosciuto, dopo che Pirandello mi aveva messo in guardia, in occasione della firma del mio contratto d'ingaggio. Lo zelo con il quale mi spingeva alla firma, mi aveva un tantino insospettito. Lessi il contratto molto attentamente e, nonostante le mie lacune, scoprii un maledetto trucco: una clausola ricattatoria detta *protestazione della scrittura*, in base alla quale il soggetto ingaggiato poteva essere licenziato senza causa dopo le prime tre recite nel caso non si fosse dichiarato disponibile a continuare a lavorare a condizioni meno favorevoli. Nella gestione teatrale italiana di allora questo era d'uso comune come, sanzioni disciplinari che potevano andare dalla multa pecuniaria al licenziamento senza preavviso, a discrezione del Capocomico.⁸⁴⁶

Come aveva avuto ragione Pirandello! Il bassotto Giordani con il suo gruppo non controllava solo i proprietari di teatro, la stampa, il cinema, gli autori e traduttori; persino Mussolini teneva in conto il benvolere di Paolo Giordani, poiché quella *pièce* teatrale che aveva scritto insieme ad un certo Forzano e con la quale ambiva all'alloro della drammaturgia era affidata alle cure della distribuzione teatrale del Giordani. In effetti Pirandello era l'unico che osava sfidare il tiranno dei palcoscenici. Quando, per la terza volta, si recò in tournée all'estero, spedì un saluto di congedo dove si diceva

⁸⁴⁴ Ivi, pp. 294-295.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 295.

⁸⁴⁶ Ivi.

che l'Italia non avrebbe rivisto la sua Compagnia „fintanto che il teatro italiano fosse stato dominato da una personalità che attualmente lo monopolizzava”.⁸⁴⁷

Ma tutto ciò mi lasciò indifferente. Davanti al miracolo dell'Italia le *querelles* si dissolsero. Non voglio e non posso dare qui un resoconto di viaggio, ciò che muoveva la mia anima era qualcosa di troppo grande. Il suo raggio d'azione si estendeva nell'infinito, dalla Toscana, attraverso l'Umbria e dal Trasimeno oltre Perugia, Assisi, Spoleto, Orvieto, Terni, fino al cielo profondamente azzurro, al mare di Omero. Bevemmo l'immagine di ogni paesaggio e il suo vino. [...] Quanto secondario mi sembrò il fatto che replicammo la metà del nostro repertorio nel grande, carico d'atmosfera Teatro Argentina a Roma e l'altra metà nell'intimo Teatro Quirino. Non prestatte attenzione al fatto che nel palco centrale prese posto il signor Mussolini. Nel mio camerino bevvi il nobile Falerna e recitai ebbro un *mixtum compositum* di epodi e odi oraziane. „*Beatus ille qui procul negotiis ... Integer viate scelerisque purus non eget Mauris iaculis nequ'arcu ... Carpe diem! Ulteriore nota Falerni ...*” [...] Ma il locale più originale lo trovai in Via Avignonesi nelle terme sotterranee. Lì sperimentava il regista avanguardista Bragaglia con il suo gruppo fatto non di attori ma di artisti, giovani pittori, scultori, poeti e orgogliose sirene della società equivoca. In Austria, Germania, Svizzera e Francia molti di loro avrebbero fatto già da tempo carriera come attori professionisti, forse anche di prima grandezza. In Italia erano troppo bravi per questo o forse le condizioni di vita in teatro troppo sfavorevoli. Sei anni prima che il fascismo calasse sull'Italia, Giulio Bragaglia aveva girato uno dei primi film futurista-espressionista, *Perfido incanto*, nel quale la protagonista era Lydia Borrelli, incomparabilmente più talentuosa e più bella della sorella, la mia capocomico Alda Borelli. Ma dalla marcia di Mussolini su Roma il film italiano stagnava. La gioventù aveva perso il gusto per la creatività viva. Il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia conduceva un'esistenza da catacombe. Proprio quando vi giunsi dava *Anja e Esther* di Klaus Mann. Ogni cosa nel suo piccolo capriccioso palcoscenico era improvvisato con talento. I riflettori li aveva messi insieme lui con barattoli di conserva. Non appena fu terminata la rappresentazione, sgomberata la scena, il sipario si aprì totalmente, il palcoscenico fu abbassato al livello della platea, le file delle poltrone furono spostate ai lati. Si stava seduti nei e davanti ai palchi, a dei piccoli tavoli. Una *banda* suonava per il ballo e iniziò un'intensa vita notturna, che riuniva il più divertente e appassionato pubblico fino al mattino: giornalisti, diplomatici, artisti, artigiani che sembravano delle principesse rinascimentali. Solo dopo che il mio amico Rocca mi aveva incoraggiato mi presi l'affascinante Rezia per il ballo.⁸⁴⁸

Bragaglia con i suoi Indipendenti, il Dottor Prandi⁸⁴⁹ con la sua piccola casa editrice e l'intimo Teatro Odescalchi (che prese da Pirandello), e inoltre la rivista umoristica «Le scimmie nello specchio» (i giornali umoristici sono da sempre il *Reduit* della resistenza intellettuale e già il titolo “Le scimmie nello specchio” annunciava la resistenza!), sì, e soprattutto i Filodrammatici, i comici dialettali, il siciliano Musco, un coboldo con

⁸⁴⁷ Rudolf FRANK, *op. cit.*, p. 296.

⁸⁴⁸ Ivi, pp. 297-298.

⁸⁴⁹ Si tratta di Francesco Prandi. A Roma si ebbero le esperienze più significative, a partire da quella assai nota di Anton Giulio Bragaglia con il suo Teatro degli Indipendenti, che si distinse nell'attuare una feconda opera di sprovvincializzazione inscenando autori ritenuti «sospetti». Per non parlare del teatro pirandelliano, del Teatro degli Italiani di Lucio d'Ambra, del Teatro Moderno di Mario Cortesi, del Teatro italiano della Novità di Carlo Basile, del Teatro Odescalchi di Francesco Prandi, o di esperimenti più limitati, come il teatrino di Villa Ferrari, il Teatro Duemila o l'originale Teatro del Colore di Achille Ricciardi. Cfr. Emanuela SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 126.

humor come un tempo Girardi, il sentimentale affascinante trasformista Petrolini e l'improvvisatore Gandusio che riuniva la cultura teatrale viennese con la creatività di uno Scaramouche-Scaramuccia - essi formavano le cellule germinali ed erano, forse senza saperlo, i custodi della genialità mimica fino alla liberazione.⁸⁵⁰

Si tratta di un puzzle nel quale i singoli tasselli stanno talvolta in contraddizione reciproca tra di loro: dall'opaco appiattimento della scena teatrale italiana – immobile e prigioniera del monopolio del Giordani, dove ogni tentativo di rinnovamento è soffocato dall'oligarchia fascista, da interessi di parte, secondo l'immagine mutuata dalla serata con Pirandello a Verona – alle immagini di solarità mediterranea di un popolo, quello del teatro, di girovaghi in festosa allegria che percorrono un'Italia spensierata, fissa nel suo *cliché* di sempre.

Se riassumessi con uno sguardo il teatro della penisola degli Appennini come un fenomeno unico, cosa che ben presto mi riuscì nei nostri viaggi in lungo e in largo, allora mi sarebbe sembrato come se si muovesse un essere vitale esistente gigantesco formato da infiniti organismi che seguendo un istinto naturale realizzasse il suo scopo esistenziale di vettovagliare l'italianità in patria e nei paesi più remoti con recitazione italiana e canto. Un amorfo immenso incessantemente cangiante corpo artificioso, si muove a tentoni con cieca sicurezza per terra e per mare. [...] Una migrazione dei popoli del teatro senza inizio, senza fine.⁸⁵¹

Solo chi l'ha vissuto capisce la felicità, percepisce, nonostante ogni necessità, la gioia viva e bruciante dei Comici, quando si tratta di spostarsi dalle pendici delle Alpi alla Grotta Azzurra, dalla gigantesca Genova nella selvaggia e africana Sardegna, dal duomo del mondo di Roma nella città di sogno Venezia e nel suo fiabesco teatro di Goldoni! Sì, capivo Lydia Borrelli che con un sorriso di disprezzo rifiutò l'offerta della società Suvini-Zerboni del Giordani di un teatro stabile a Roma o Milano per più anni. „Non sono una borghese”, esclamò orgogliosa. La figlia dell'arte pretendeva la fama di tutto il pubblico italiano. Anche l'attore mediocre non voleva essere una star locale, e anche il pubblico non aveva un sentire comunale-locale, bensì pan-italiano, non dava nessuna importanza ad un proprio teatro stabile, ma desiderava molto di più vedere passare il maggior numero di artisti possibili nell'alternarsi frenetico delle novità. E così anch'io seguii l'ininterrotto trasferirsi con la mia dozzina e mezza di messinscene di luogo in luogo, con le mie tre creature femminili, Otty, Renate e Mitz, la nostra casalinga.⁸⁵²

Eleonora Duse: il suo ricordo lo aveva introdotto nel labirinto e nelle contraddizioni del teatro italiano, e sarà ancora lei, a chiudere con una sintesi mista a un velo di tristezza, nella consapevolezza che una stagione, ben al di là dei mesi italiani dell'estate del 1927, si stava per chiudere. Rudolf Frank aveva fatto arrivare, in fretta e furia, una copia per ogni invitato del testo di Bianca Segantini e Francesco Mendelsohn sulla Duse; traduttore dei brani che lesse quella sera nella “biblioteca baccantica” fu Lodovigo Stautz, che aveva partecipato con lui alla messinscena del *Mercante di donne* di Feuchtwanger e che sarebbe stato uno dei primi a finire sulla lista nazista degli espulsi⁸⁵³. La battuta di

⁸⁵⁰ Rudolf FRANK, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁵¹ Ivi, p. 299.

⁸⁵² Ivi, p. 300.

⁸⁵³ Ivi, pp. 303-304

superficiale sciovinismo nazionalista del giornalista, di cui Frank non cita il nome, incrina la magia evocata dall'arte universale che nel ricordo di Eleonora Duse aveva per un attimo attraversato la sala:

Lo spirito di Eleonora Duse aleggiava sui commensali. Uniti Italiani e Tedeschi omaggiavano l'arte che affratellava i popoli.⁸⁵⁴

Il 10 ottobre 1927, Rudolf Frank e famiglia sarebbero rientrati a Magonza. Gli anni che seguirono li avrebbero messi duramente alla prova: il divorzio dalla moglie, che si stabilirà a Roma, la figlia in un sanatorio per bambini a Wilhelmshöhe presso Kassel. Si stabilì a Berlino, ospite di Walter Harich, che gli cedette la sua collaborazione per la «Königsberger Allgemeine Zeitung». Dall'Italia si era congedato mettendo in scena *Il concerto* di Hermann Bahr, *L'Aiglon* di Rostand, *La grande Caterina* di Shaw. E Shaw lo riprenderà a Düsseldorf, dopo un periodo tra Vienna e Berlino. All'inizio del 1928 il clima stava già cambiando. Rudolf Frank ci descrive un teatro dove s'inneghiava ai bei tempi dell'impero, s'intonavano canzonette militaresche per il giorno di Santa Barbara, „gli industriali del riarmo e i latifondisti dell'Elba orientale, in occasione della 'Settimana verde', nel corso di una riunione al Parkhotel, avevano sottoscritto il risanamento del partito di Hitler. Gli anni che seguono sono un *excursus* tra i nomi che hanno fatto la storia della Berlino teatrale del tempo, ma non una parola su Luigi Pirandello che, nella pur grande Berlino, deve sicuramente avere rivisto; la sensazione della fine che si riverbera nella morte della madre e poco dopo del padre, i giorni di prigionia, i mesi in Austria, i suoi libri al rogo insieme a quelli di tanti altri amici.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 304.

Incorreggibile fabbricante di illusioni, l'uomo (io, tu, lui) non lo è mai tanto come l'ultimo giorno dell'anno. Indifferente come quasi sempre, l'orologio batte i dodici rintocchi. Si ascolta in silenzio, con attenzione e riverenza. Milioni e milioni di persone sospendono ogni occupazione (gave o spensierata) per ascoltare la risultante sonora di un meccanismo cieco. Mentre l'orologio scocca questi colpi (e ciò richiede ben un minuto, dunque nessuno saprà mai quando l'anno è realmente cominciato), le nazioni si trasformano in giganteschi tribunali della coscienza. Se il mondo finisse in quelle poche decine di secondi, non ci sarebbe posto in paradiso per tanti angeli e santi — ai quali non hanno dato il tempo di diventarlo.⁸⁵⁵

GLI ANNI DI PIRANDELLO E DI CORRADO ALVARO: L'INIZIO DELLA FINE

Rileggendo le interviste che Pirandello rilasciò nei mesi che precedettero la sua partenza per Berlino emerge - fin dalla sua affermazione sulla „tormentosa tragedia spirituale di Giuncano”, in *E attesi che Pirandello rispondesse...*, pubblicata su «L’Ora», il 27 gennaio 1927, a firma Giacomo Gagliano, e che Ivan Pupo, a ragione, legge come un diretto rimando al „discorso di Hinkfuss [...] all’inizio di *Questa sera si recita a soggetto*”, quantunque, a quel tempo, „non ancora scritto ma evidentemente già concepito nella sostanza”⁸⁵⁶ – che al netto del *marketing* comunicativo che il Maestro sapientemente praticava, esse possono essere considerate una sorta di filo rosso attraverso cui si dipanano le vicende biografiche e gli antefatti della parentesi berlinese. Anche le notizie sulla germinazione della produzione pirandelliana da lì in poi, intrecciano, dunque, non solo le vicende di *Questa sera si recita a soggetto*, ma anche il riverbero dell’immaginario americano sulla produzione coeva e forniscono indizi utili alla ricostruzione della vicenda della *Film-Novelle*, sui i rapporti con Hans Neumann, Adolf Lantz, sulla trilogia *Il Pipistrello*, *Trovarsi*, immaginario urbano, del tutto assente nella versione teatrale, e i *Sei Personaggi*, sull’idea di metter in scena se stesso; d'altronde „tutta la sua vita è stata la messinscena di se stesso”, lo spietato ragionatore, la sua idea di „burattinaio”, esemplificando con ciò l’unitarietà di un percorso nel quale la *Film-Novelle* e *Questa sera si recita a soggetto* sono due cardini fondamentali intorno a cui gira la sintesi dell’idea stessa di arte del Maestro.⁸⁵⁷ I contorni che le interviste danno sulle trattative, concrete o paventate che fossero, con le grandi case cinematografiche, con i grandi attori e le grandi attrici del tempo,

⁸⁵⁵ José SARAMAGO, *Il vestito rivoltato*, in *Di questo mondo e di altri*, Torino, Einaudi, 2006, p. 33.

⁸⁵⁶ Ivan PUPO, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, nota 2, p. 360.

⁸⁵⁷ Il raccordo di questi passaggi è ripercorso, tra gli altri, da Marialaura SIMEONE, in *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello, una trilogia metateatrale per il cinema*, Firenze, Franco Cesati editore, 2016, nonché dai contributi del volume curato da Cornelia KLETTKE, *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, in particolare i contributi della stessa, nonché di Roberto Ubbidente e di Iris Plack, ai quali si è fatto più volte riferimento.

costituiscono il caleidoscopio delle vicende artistiche, biografiche, storiche e politiche che egli condivise esemplificativamente con il più ricordato manipolo di intellettuali italiani a Berlino, ma non solo. Nelle interviste, affiorano nomi e fatti che poi saranno in parte confermati nelle cronache delle lettere a Marta e al figlio Stefano. Il progetto Berlino aveva seguito, dunque, una linea programmatica precisa, che passava dalle sue attese sulla settima arte, dalla riduzione cinematografica dei *Sei personaggi*, all'implementazione della sua idea di regia teatrale con la messinscena de *I Giganti*, fino alla *Favola del figlio cambiato*, e ancora oltre fino all'immaginario metropolitano di *Come tu mi vuoi* e di *Trovarsi*, ma anche e soprattutto per difendere lucidamente l'indipendenza della sua arte, da preservare a tutti i costi da un alienante tran tran quotidiano, ma che non aveva probabilmente previsto la fuga di Marta in Italia. Ad ogni modo, nel marzo del '29, non era più tempo, scrive al figlio maggiore, di „tirare la carretta”, né di frammistione tra il suo lavoro e le vicissitudini familiari.⁸⁵⁸

L'incontro mancato con Berlino, l'impossibile sincretismo, a cui aveva pur tanto anelato e nel quale aveva riposto speranze e attese espresse come un mantra ripetutamente nelle interviste,⁸⁵⁹ in quella agognata sintesi che poi di fatto non riuscì a realizzare se non nei tardivi giochi con i "nipotini". Nella lettera del 17 marzo 1930, al figlio Stefano, quell'incontro mancato si palesa in uno sfogo amaro.

Ma parlate del vostro disegno di passare insieme i mesi estivi. Voglio che siate insieme, voi che avete delle vostre famigliuole; e voglio che i vostri bambini abbiano il beneficio della campagna o del mare, a vostra scelta. Pagherà il Nonno la casa che affitterete su una spiaggia o in collina per i miei nipotini, e io verrò certo a salutarvi prima di partire in Agosto per l'America. Ho firmato lunedì scorso un contratto con la Paramount. Mi fa specie che i giornali italiani non abbiano pubblicata la notizia, che qui è apparsa su tutti i giornali. La Paramount stessa ne ha fatto fare la comunicazione per mezzo dell'United Press. Ma forse c'è stata l'imposizione del silenzio. Dunque un contratto che m'impegna per tre mesi, parte a New York e parte a Hollywood. Viaggio pagato, andata e ritorno. Mille dollari alla settimana per il mantenimento. Contratto per quattro lavori: due assicurati, due d'opzione. Trattative a parte per il film dei *Sei personaggi*. Queste, le condizioni. Ho fatto il contratto direttamente col Lasky venuto a Berlino. Come se la Germania fosse l'Italia, i giornali di qui se la pigliano con l'industria cinematografica tedesca che non ha saputo avvalersi della mia presenza a Berlino per più d'un anno, e fanno anzi il rimprovero a tutta l'Europa d'avermi fatto portar via dagli Americani. Via dall'Italia, via dalla Germania, via da tutta l'Europa: in America! [...] E quando morirò diranno: „Che vergogna è la nostra di non averlo tenuto

⁸⁵⁸ È un'indipendenza che rivendica nel rifiuto di impegnarsi nella „direzione della rivista dei 'Dieci'”, nella „direzione del giornale settimanale letterario di Interlandi”, nel rifiuto di collaborare con «Il Tevere» e con lo stesso «Corriere della Sera», come si legge nelle due lettere da Berlino del 19 e del 28 marzo 1929. Nella sua domanda a Stenù, „Tornare dove a fare che?”, ribadì inoltre un'illusoria indipendenza da quel mondo di affetti a cui qualche anno più tardi dovette tornare pena una solitudine non più sopportabile, ma anche e soprattutto l'orgoglio di un'ispirazione creativa che non tollerava, in quel momento, ulteriori obblighi e distrazioni. „Quello di cui ho soprattutto bisogno ora è questa libertà del mio lavoro, che a 62 anni dovrei già aver conquistata. Il solo pensiero della goccia dell'articolo obbligato mi leva il respiro.” Erano ancora i giorni delle sue speranze di vedere realizzati i “Teatri di Stato”. Cfr. *Nel tempo della lontananza*, op. cit., lettera da Berlino W. 19. III. 1929, p. 164 e lettera da Berlino 28. III. 1929, pp. 168-169.

⁸⁵⁹ Ivan PUPO, *Interviste a Pirandello*, op. cit., p. 351 e sgg.

vicino, di averlo fatto andare lontano, sempre più lontano, tanto lontano che alla fine è scomparso dalla nostra vista!". Buffoni. Me ne vado con questa amarezza, e forse per non rimettere piede mai più in Europa.⁸⁶⁰

Era lontano il tempo in cui, nel febbraio del 1924, scriveva a Stenù della „vita tumultuosa“, della meravigliosa New York⁸⁶¹, aggiungendo trionfante nella lettera dopo, „A New York non si parla che di me, e l'Italia ha solo due nomi: Mussolini e Pirandello.“⁸⁶²

Ma facciamo un passo indietro. Il ricordo di Eleonora Duse, con l'impressionante interpretazione di Hedda Gabler nella marina Ostenda, aveva accompagnato Rudolf Frank nei suoi primi passi a Milano; la *Donna del mare* aveva chiuso, definitivamente, la stagione della Compagnia del Teatro dell'Arte di Roma. Mercoledì 15 agosto 1928 Pirandello presenta il suo ultimo spettacolo al Politeama di Viareggio. L'amarezza, riportata da molti amici del tempo, ripresa anche dallo stesso Pirandello in un'intervista, pubblicata sulla «Stampa» qualche settimana dopo⁸⁶³, stigmatizzano le vicissitudini del teatro italiano, e lo stato dell'arte *tout court* in Italia, registrate, come abbiamo visto, anche se con la distanza del ricordo, da Rudolf Frank in un insieme complesso di fattori che si intrecciano, nella vicenda di Pirandello, alle vicissitudini del dibattito culturale europeo e che sfociarono, quasi naturalmente, e vedremo poi il perché, nei mesi del cosiddetto “esilio volontario”, che fu tutt'altro che un periodo “omogeneo” e rappresenta una sorta di chiusura di un cerchio che si era aperto con la partenza del Maestro tanti anni prima per Bonn.

Lucio D'ambra riprese il clima di quelle sere viareggine stigmatizzando il clima intorno a Pirandello nel corso degli ultimi spettacoli della Compagnia del Teatro dell'Arte. Fu la fine di un'agonia⁸⁶⁴ che portò a compimento la lunga gestazione della partenza per Berlino e ne preannunciò, in qualche modo, anche gli esiti.

⁸⁶⁰ Luigi PIRANDELLO, Berlino W. 10, 7.V.1930, [Hotel] Herkuleshaus, Friedrich-Wilhelmstrasse, 13, in *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, op. cit., pp. 189-190.

⁸⁶¹ Ivi, 24. XII., 1923, The Baltimore, New York, pp. 71-72.

⁸⁶² Ivi, 10. I., 1924, New York, Hôtel Brevoort, p. 76.

⁸⁶³ Cfr. ad esempio Lucio D'AMBRA, «Comœdia», 15 ottobre-15 novembre 1928.

⁸⁶⁴ Già in aprile Pirandello nell'intervista che rilasciò a Adolfo Franci confermò quanto ormai era di dominio pubblico; si legge nel suo articolo *Pirandello e La nuova Colonia*, pubblicato nella «Fiera Letteraria» del 22 aprile 1928: „Ora che Pirandello ha deciso di sciogliere la propria compagnia, quest'anni di capocomicato, così intensi e vari, par che li guadi dall'alto come un bel panorama pieno di strade e città. E ne raccoglie le fila, ne resuscita i ricordi, ne enumera le vicende, quasi volesse averla lì, sotto gli occhi vispi, stringerla nel pugno di una mano, la sua varia esperienza di direttore di una compagnia drammatica“. L'11 settembre, su «La Stampa», nell'articolo *Lazzaro e un'altra commedia nuova di Pirandello* a firma G. C. [Giulio CAPRIN]: „Ho avuto la fortuna d'incontrarmi con Luigi Pirandello, ormai liberatosi dalle gravi cure capocomicali (è noto che il 15 dello scorso mese egli ha liquidato la sua Compagnia) e tutto ripreso da quella sua implacabile febbre di lavoro che ora potrà risolversi tutta in opere vive“. Nel «Corriere della Sera», del 13 ottobre 1928, a pagina 3, Luigi Bottazzi, confermando quanto Pirandello aveva già dichiarato ad Adolfo Franci nell'articolo apparso su «La Fiera Letteraria» del 22 aprile 1928, a pagina 6, dava di nuovo notizia dei progetti cinematografici di Pirandello a Berlino, del suo progettato incontro con Murnau, sottolineando il valore della decima musa, ma riaffermando il suo attaccamento al cinema muto. „Domando a Pirandello: «E' vero che in Germania farete l'attore in uno dei vostri drammi?» Pirandello risponde: «Non farò l'attore. Farò me

Di notte. A Viareggio. Un *dancing*. Un *jazz*. I tavolini vuoti con le bibite rosse, gialle e verdi bevute a metà. Lampadine paonazze e viola, turchine o smeraldine, che giuocano ad accendersi e a spegnersi in una vicenda monotona, ossessionante ove la si fissi. In un angolo di tavolino, solo, accanto a una tazzina di caffè, tra due girandole bianche, rosse e verdi, è un signore vestito di grigio, calvo, che sembra occupato a strapparsi ad uno ad uno i fili bianchi, un giorno biondi, della barba sottile. Gli occhi sono fissi, lì, sul lucido spiazzo dai riflessi multicolori dove le coppie passeggiano a ritmo. Ma sono, invece, lontano lontano, più in là del trombone e del saxofono del *jazz*, sui fantasmi lunghi e chiomati della pineta, verdi nel plenilunio e ognuno ingioiellato sul capo, o su la cima, dal brillante d'una stella. Ma, di tanto in tanto, preciso, ogni tre minuti, come se un cronometro l'avvertisse, il vecchio signore, solo in mezzo ad una folla, abbandona per un momento con l'occhio i fantasmi del bosco e guarda accanto a sé, su l'altra sedia, un cane, un *bull-dogg*⁸⁶⁵ a guinzaglio, che un'attrice famosa, andando a ballare il tango, gli ha or ora lasciato — «Scusi, maestro...» — in custodia. Ed è in quello sguardo, scambiato tra uomo e cane, il solo istante — ritmico come le luci ed i suoni — d'intimità. Par che cane ed uomo si comprendano e si compatiscano. Son tutt'e due, lì, nel ballo e nella festa, due spostati. «Che fai tu qui, tra questi uomini, o cane? ...» ha l'aria di chiedere il vecchio signore. «Son forse fatti per te i *dancings* delle spiagge di moda?» — «E son forse fatti per te?» sembra rispondere all'uomo il cane. «Che fai tu qui, tra queste malinconiche allegrie, in quest'andirivieni di marionette mute, che fai tu qui, scrittore, che fai tu qui, tra i fantocci, grand'uomo?» Poiché il solitario del *dancing*, il vecchio signore vestito di grigio, il guardiano del *bull-dogg*, è Luigi Pirandello, gran commediografo, senatore se avesse voluto, milionario se avesse saputo, e, tutto sommato, uno dei quattro o cinque più celebri scrittori del mondo. Ma Pirandello è malinconico. È contento, sì, forse, del mondo. Dell'Italia, no. [...] Reduce dai teatri del mondo dove ha raccolto più applausi che denari, Pirandello viene a metà agosto a finire la vita della sua compagnia — gli ultimi quindici giorni — su una spiaggia elegante, a Viareggio, fra donne senza calze e uomini in pigiama anche a mezzanotte. Drammi filosofici e bagni di mare, cattiva compagnia. E accade, allora, quello che è strettamente logico. Su la spiaggia Pirandello è l'uomo del giorno. Le signore escono dalle baracche per veder da vicino lo scrittore più che illustre. Gli eleganti giovani sportivi del novecento saltan giù gocciolanti dai patini per farsi presentare. Ma se Pirandello, uomo celebre, raccoglie durante il giorno intero la curiosità della folla, la sua compagnia non muove, a sera fatta, dai tavolini di poker e di bridge, i possibili spettatori, le probabili spettatrici. Così le ultime recite sono malinconiche e squallide. E, una sera dopo quattro anni di lotte, il sogno di Pirandello capocomico naufraga in un'ultima rappresentazione, davanti alle panche, della *Donna del mare* di Ibsen. Così Viareggio ha ormai due illustri morti letterarie nella sua storia: quella del poeta Shelley

stesso nella parte dell'autore nei Sei personaggi. Dal momento che ci sono io, perché l'autore lo dovrebbe fare un altro, un Pirandello con la barba finta? Però c'è una condizione essenziale per la rappresentazione in tedesco dei *Sei personaggi*: che lo spettacolo sia allestito dal Murnau, che è il più grande direttore di scena della Germania. Murnau è ora in America. Se potrà venire lo aspetterò in Germania sei mesi. Se no, lo raggiungerò in America e di là torneremo insieme a Berlino.» Cfr. Luigi BOTTAZZI, *Visita a Pirandello*, «Corriere della Sera», A. 52, n. 244, 13 ottobre 1928, p. 3. Com'è noto, a proposito del cinema muto, ancora fiducioso del „successo della commedia al 'Lessingtheater' ", cambierà da lì a poco parere: „L'avvenire dell'arte drammatica e anche degli scrittori di teatro è adesso là — credi — bisogna orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato. Ero contrario; mi sono ricreduto”, Cfr. *Lettere a Marta*, op. cit., Berlino, 27. V. 1930, pp. 490-491.

⁸⁶⁵ Si tratta del cane di Marta Abba che compare anche nelle *Lettere*. Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., nota 1 alla lettera da Roma del 21 (sera) VIII. 1926, p. 1399.

annegato su la sua spiaggia e quella di Pirandello *manager* di compagnia drammatica morto nella platea vuota d'un suo teatro.⁸⁶⁶

Lucio D'Ambra non cita Marta per nome, „un cane, un *bull-dogg* a guinzaglio, che un'attrice famosa, andando a ballare il tango, gli ha or ora lasciato”⁸⁶⁷, volutamente: aveva anch'egli ben presenti i conflitti drammatici in casa Pirandello⁸⁶⁸. La Compagnia del Teatro dell'Arte di Roma, trasformata ben presto in Compagnia di giro, e delle quali Rudolf Frank aveva scritto così entusiasta nella sua *Recita della mia vita*, non aveva ommesso di rimarcare la solitudine nella quale aveva pensato di ritrarre, già nel corso della stagione teatrale 1926/1927, il Maestro, anche nel suo racconto “sfasato” rispetto all'Italia del tempo. „Siamo cani”⁸⁶⁹, aveva sentito ripetersi continuamente Rudolf Frank dai “comici” nei fotogrammi del suo passaggio italiano. L'immagine, quasi surreale, di Pirandello che bada mesto a Bullino⁸⁷⁰, sembra quasi una resa incondizionata, Pirandello rassegnato a guardare in disparte la sua prima donna che balla il tango. Pochi mesi prima, all'indomani della prima a Zurigo della *Diana e la Tuda*, Giulio Caprin aveva raccolto uno dei tanti amari sfoghi del Maestro:

Sono un viaggiatore senza bagagli. Queste cose mi dice Pirandello, soli nel compartimento di un treno che ci riporta, nella notte, in Italia. Nel vagone la penombra appena schiarita dalla *veilleuse* azzurra: attraverso i cristalli i riverberi muti dei monti del Gottardo tutti fasciati di neve. Le sue parole sono, come sempre rapide, come scandite da un'ansia che domini tutti i pensieri. Come se volessero sorvolare sopra dei vuoti interni, neri di tristezza. Ora parla come se parlasse a se stesso. – Sono un uomo che ha tagliato tutti i ponti. Staccarsi. Perché avere una casa? Di quella che avevo comprata a Roma vorrei disfarmi. Invecchiare in un luogo? Non si può invecchiare che con la propria compagna ... Ed io Vuoto, vuoto [...] ma non è vero che io sia distaccato, vuoto dentro ... Ho una mia vita di sentimenti, tutta mia, complessa, per me ... Sento un cupo dolore umano che si comprime. In questa pausa notturna fra il lavoro che è finito ieri seri a Zurigo, che ricomincerà domani in un'altra città, mi pare che quest'uomo, di tanto ingegno e di tanta sensibilità, si riveda nella insopportabile desolazione dei suoi ricordi desolati. Gli è ben nato dentro, nella sua sventura e nella sua lenta pena, quel suo senso tragico della vita come di un continuo dibattersi contro la morte. Ripresa nel suo nucleo umano, anche l'arte, la più sicura, non è forse che uno spasimo più disperato contro la morte onnipresente. E l'azione, l'attività frenetica, una diversione, per dimenticarsi, stordirsi.⁸⁷¹

⁸⁶⁶ Cfr. Lucio D'AMBRA, *Malinconia autunnale di Pirandello*, in *Trent'anni di vita letteraria*, vol. II, *Il ritorno a fil d'acqua*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1928, pp. 255-258.

⁸⁶⁷ Il cane di Marta Abba compare anche nelle *Lettere*, spessissimo in quelle scritte durante la sua *tournee* siciliana mentre Pirandello è alle prese con il naufragio del suo sogno berlinese. Cfr. Marta Abba, *op. cit.*, ad. es. p. 71 e p. 101.

⁸⁶⁸ Cfr. ad esempio, Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Lettera 260805, pp. 13-14, cfr. anche Maria Luisa AGUIRRE D'AMICO, *Vivere con Pirandello*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989, pp. 133-137; Matteo COLLURA, *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Milano, Longanesi, 2010, pp. 269-270.

⁸⁶⁹ Rudolf FRANK, *op. cit.*, pp. 291-292.

⁸⁷⁰ Vezzeggiativo che compare che indica appunto il cane al quale l'attrice era così affezionata.

⁸⁷¹ Cfr. Giulio CAPRIN, *Colloqui con Pirandello*, in «La Lettura», Rivista mensile del «Corriere della Sera», Anno XXVII, n. 3, 1 marzo 1927, p. 168.

Così, nell'ultima estate della Compagnia del Teatro dell'Arte, nel corso di una serata a Viareggio nello studio di Primo Conti:

C'era lì, accanto a Pirandello che leggeva in maniche di camicia, un altro Pirandello, in giacca, il Pirandello composto e borghese del bel ritratto che Primo Conti gli ha fatto in queste settimane... Ma, per quanta sia l'arte del magnifico pittore, il Pirandello vero, vivo, paziente ed impaziente, serafico e indemoniato, è qui, su quel divano, dietro a quel tavolino, mentre legge *Lazzaro* a Primo Conti, a me, a Leonida Rèpaci e ad un gruppo di giovani scrittori. Lì, nel quadro, lo sguardo di Pirandello burlesco e tenero è fermo: fermo nella sua innocenza che par tutta chiarezza ed è invece sibillina ambiguità.⁸⁷²

Alla domanda dove intendesse rappresentare il *Lazzaro*, Pirandello rispose:

– In Italia, per ora, no. Forse prima a Berlino... O a Parigi... Già. Lassù. Poiché Pirandello, solo, senza compagnia, se ne va, parte... E stasera al *dancing*, guardando alberi e stelle di là degli strumenti del jazz, Pirandello tiene a bada un bulldog che lo guarda chiedendogli: – «Che fai tu qui, maestro, qui dove si balla?» Ma Pirandello ha l'aria di dire e non dice: – «Ballo e pugilato, cane: non v'ha più al mondo che questo». Ed uno dei cinque grandi nomi d'Europa aspetta così, a Viareggio, il giorno del treno; e lascia la vita, l'assurda vita, passare...⁸⁷³

„L'attrice famosa”, Marta Abba rimase a Viareggio ancora per il fine settimana, domenica partì per Milano, il giorno dopo, il 20 settembre, Pirandello tornò a Roma e già le aveva inviato una lettera, a lei, che se n'era andata „con quel diavolo di treno notturno”⁸⁷⁴. A Viareggio Pirandello, al cenacolo di uditori nello studio di Primo Conti, aveva confermato l'oramai più volte annunciato „esilio”.

Sì. Me ne vado, – mormora in un pallido sorriso Pirandello. — In Italia, sciolta la mia compagnia, non ho oramai altro da fare. Mi rifugio, a peso d'oro, nel cinematografo. Ma all'estero, in una camera d'albergo, potrò anche scrivere ancora... Chiuso, restio alle confessioni, Pirandello non dice altro. Guarda il cane. Ma metà della sua pena è in quelle sue parole – «anche scrivere...» – che scappan via come parole qualunque, dette in fretta. E l'altra metà l'illustre commediografo l'ha scritta sul viso. Ma chi mai si dà il fastidio di leggere delusioni o malumori, melanconie o scontentezze, su la faccia degli scrittori anche grandi? Chi può ancora interessarsi ad un'anima nascosta e muta dietro le scarne e flosce muscolature d'un letterato? Forse questo dancing, o bull-dog, non è fatto per te. Ma anche meno sono fatti per te, o uomo di lettere fermo ad un tavolino e sotto una lampada, questi tempi d'andirivieni veloci e d'atleti nudi in pieno sole...

Questa è la malinconia autunnale di Pirandello a valige pronte per Berlino: malinconia italiana di non sentirsi attorno che di rado, tra tanti apparenti amici, un po' di vera amicizia e sopra tutto malinconia novecentesca d'un successo letterario tra i più grandi e che ha colto uno scrittore proprio quando dovunque – sia Europa, sia

⁸⁷² Cfr. Lucio D'AMBRA, *op. cit.*, p. 265.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 267.

⁸⁷⁴ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Roma, 5. VIII. 1926, p. 13.

America, – ben più alto che i nomi dei poeti son vociferati, nei megafoni della popolarità, i nomi dei gladiatori.⁸⁷⁵

Alla fine di settembre, il 28, il Maestro arriva a Milano. I giorni che precedono la partenza per Berlino, il 9 ottobre, sono nella ferma convinzione di una svolta artistica, ma anche di vita.

Forse sono di nuovo a Berlino anche per l'altra combinazione: quella beethoveniana, che aprirebbe un campo tutto nuovo alla cinematografia, come espressione visiva, non più della parola, ma della musica, melografia. Marta, è la via della nostra fortuna. [...] bisogna stare per lo meno un anno in Germania, come ti ho scritto jeri, e realizzarvi una grossa fortuna. Poi si tornerà, ma da padroni. [...] Non ci so credere io stesso, che quest'esilio che m'è parso eterno, sia già per finire.⁸⁷⁶

Anche in questo „Pirandello il nuovissimo scrittore”⁸⁷⁷, che nel frattempo, sul cinema, aveva idee diverse, si attarda in una visione che era già in parte precocemente resa inattuale dagli eventi. La Berlino nella quale si apprestava ad andare e dalla quale si augurava non tanto “un esilio volontario”, bensì un trovare finalmente una casa in quel mondo di arte riconosciuta ed apprezzata che si pensava là risiedesse.⁸⁷⁸ Nella lettera a Marta del 25 settembre, per mezzo della sintesi della missiva di Antonio Ferreira, titolare di un'agenzia cinematografica di Parigi, il Maestro espone in sequenza le potenzialità del soggiorno berlinese. A Berlino vi sarà anche il figlio Fausto; il suo traduttore, Hans Feist, si trova già lì per preparare il loro arrivo. A Giulio Caprin aveva detto „Sono un uomo che ha tagliato tutti i ponti”, ma – a ben vedere – da Berlino Pirandello si aspettava la funzione esattamente opposta, ovvero quella di creare un ponte che gli permettesse finalmente il ritorno a casa, avendo riconosciuto il ruolo che gli spettava e che pensava potesse venirgli

⁸⁷⁵ Lucio D'AMBRA, *op. cit.*, pp. 262-264

⁸⁷⁶ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Lettera 280713, pp. 46-47.

⁸⁷⁷ Lucio D'AMBRA, *op. cit.*, p. 256.

⁸⁷⁸ „All'interno della Germania, Berlino aveva infatti negli anni Venti lo stesso ruolo che ha oggi New York rispetto al resto degli Stati Uniti e del mondo. Il pubblico e la critica berlinesi — sofisticati, ironici, disincantati e all'avanguardia in tutti i domini artistici — non erano affatto rappresentativi di tutto il paese. I gusti di Berlino erano spesso antitetici a quelli delle masse tedesche, del pubblico di città più provinciali come Francoforte o Darmstadt, le stesse Monaco e Amburgo. Questo spiega l'eccezionale immigrazione a Berlino negli anni Venti di molti intellettuali austriaci e tedeschi (Musil, Roth, Werfel, Zweig, Brecht, Zuckmayer, Piscator) i quali sapevano, come Pirandello, che dalla risposta del pubblico e della critica berlinesi dipendeva il successo internazionale delle loro opere. Vincere a Berlino, significava venir accreditati nel resto del mondo. [...] Quando Pirandello arriva a Berlino nell'ottobre del '28 la situazione del teatro tedesco era dunque capovolta non solo rispetto all'Italia — dove la regia, realtà consolidata in Germania, ancora non esisteva — ma anche rispetto alla Germania stessa di quattro-cinque anni prima. Il 1928 era stato teatralmente un anno significativo. La messinscena quell'anno era programmaticamente uscita in forme diverse dall'illusionismo, caricandosi di effetti stranianti. Piscator, Brecht e persino Reinhardt, nelle cui ultime regie i critici avevano visto una tendenza ad uscire dal teatro di magia e di illusione, stavano indicando nuove strade, tentando nuove avventure.” Cfr. Mara FAZIO, *op. cit.*, pp. 252-253.

in massima parte e principalmente dal cinema: „lo non penso, in questo momento, che a scenari da comporre per cinematografia”.⁸⁷⁹

Berlino, nel suo dinamismo, tra il continuo andirivieni di tramvie, affollate da lettori e lettrici intenti ai loro libri e riviste⁸⁸⁰, è luogo eterotopico ideale dove il verbo carducciano dell'*Inno a Satana* si fa realtà tangibile⁸⁸¹ dell'idealismo negato, espressionista, della *Neue Sachlichkeit*, dove, seppure indebitato e prossimo alla chiusura, si era affermato più il teatro di Leopold Jessner che quello di Reinhardt⁸⁸². Berlino assunse i tratti, spesso dicotomici, di culla e meta lontana di un percorso mitico bidirezionale, volto sia verso un ritorno alle sorgenti che ad un defluire verso lo sbocco trionfale di una foce e, al contempo, di un'apertura all'ignoto.

La civiltà dell'uomo moderno si misura su questi piccoli indici. Educazione, volontà, originalità, cultura, hanno ceduto il posto a un pallido ideale di educazione esteriore e uniforme da cui si riconosce che la vecchia Europa mette a tali cose l'impegno che nei suoi tempi migliori metteva nelle idee fondamentali della vita, alla sua morale e alla sua cultura. A nessuno passa per la mente quanto dei costumi dell'Europa sia di sapore barbarico anche negli usi che si ritengono squisiti. Ma nel mondo d'oggi queste cose contano assai più d'una vera civiltà dello spirito. Mentre alcuni concetti di vita progrediscono, le forme esteriori hanno un codice e sono le cose più intangibili che abbia il mondo. Gli elementi formali della nostra civiltà occidentale, latina, entrarono prima di ogni altro concetto nella mente dei popoli nordici, divennero in queste contrade tutta la civiltà, e sono i soli punti fissi nel processo di revisione del mondo moderno, in un tempo che sembra più acutamente in crisi di quello della Riforma.⁸⁸³

Ruggero Ruggeri aveva saputo dai giornali della partenza di Pirandello. Da Parigi gli scrisse chiedendogli „il Suo indirizzo anche di laggiù” perché „Non è escluso che anch'io abbia a venire da quelle parti”.⁸⁸⁴ Pochi mesi dopo l'arrivo di Pirandello a Berlino, nel gennaio del

⁸⁷⁹ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Lettera da Roma 26. IX. 1928, p. 57.

⁸⁸⁰ Gaetano MASI, *Vita e città germaniche. Note di viaggio e studi*, Società anonima tipografica, Vicenza, 1912, p. 402.

⁸⁸¹ Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, op. cit., 1927; *Ich und die Deutschen*, op. cit., 2009.

⁸⁸² „Negli anni fra il '28 ed il '30 una nuova fioritura anima le scene tedesche, ad onta del fallimento finanziario di Jessner e di Piscator (nel 1929 Jessner chiude il bilancio del suo teatro, che appartiene ed è amministrato dallo Stato, con un deficit di due milioni di marchi – quasi dieci milioni di lire!). Ma questa fioritura è solo apparente; sulle scene regna esclusivo lo spettacolo puro; l'anima della nazione non riesce a ritrovarsi se stessa. Tutta la gente che prima collaborava a creare il teatro, il poeta, l'attore, il pittore, sono scomparsi; e su questa nuova e tragicomica zattera della *Medusa*, non è rimasto che il regista, il quale ha divorato tutti i suoi compagni ed ora attende a sua volta di morire d'inedia.” Interpretazione corretta se qualche pagina più avanti non avesse aggiunto: „Difficili e complicati fenomeni, come tutto ciò che nasce dallo spirito tedesco. Ma non appena una rivoluzione interna si accinge a rianimare gli spiriti disorientati, una delle prime deliberazioni riguarda il teatro: Nella stessa settimana in cui assume il potere, Hitler nomina direttore dei Teatri di Stato di Berlino (successore di Jessner) il poeta espressionista Hans Johst. Indifferente a qualunque crisi, il teatro tedesco riprende la sua vita dal punto in cui s'era arrestato ieri.” Cfr. Alberto SPAINI, *Il teatro tedesco*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1933, rispettivamente p. 272 e p. 274.

⁸⁸³ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, op. cit., p. 54

⁸⁸⁴ Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., Lettera da Roma 23. IX. 1928, p. 51. „Io gli ho risposto oggi stesso dicendogli che il giorno 28 sarò a Milano e che mi tratterò costà fin forse al giorno 8 di ottobre e che poi partirò per Berlino. Gli ho dato appuntamento al Corso Hôtel.” *Ibidem*, p. 52

1929, un suo interlocutore privilegiato, cui si devono alcune delle pagine più belle sull'Agrigentino, come già ricordato, „un giovane scrittore italiano al momento presente in città”, concede un'intervista a Cyril Malo che apparirà sulla rivista letteraria berlinese «Die literarische Welt». ⁸⁸⁵ Corrado Alvaro si aggiunge al gruppo di intellettuali della colonia italiana in Germania, per motivi e con obiettivi diversi, una parte di quel cenacolo intellettuale intorno a cui ruotavano i nomi della vicenda pirandelliana e che si troverà ad affrontare con percezione ed interazione altrettanto diverse, gli ultimi anni della Repubblica di Weimar, o quanto meno, il culmine di una crisi che era già insita negli inizi. Non erano “esuli”, e non si trattò, ancor meno per Pirandello, di „un viaggio [...] da turista” ⁸⁸⁶, ma essi – tutti – certo, contribuirono a delineare il complesso mosaico dell'interazione con la cultura tedesca, permettendoci di ripercorrere i filamenti che ad essa legano una parte non secondaria dello sviluppo creativo e umano di quella pattuglia presente nella capitale tedesca.

Nei mesi berlinesi di Pirandello echeggiano i nomi di Gennaro Righelli, Pier Maria Rosso di San Secondo, Ivo Pannaggi, Ruggero Vasari, Corrado Alvaro, Arturo Toscanini, Guido Salvini, Alberto Spaini, Anton Giulio Bragaglia, Massimo Bontempelli, Pietro Solari, e altri ancora quali Manlio Miserocchi, Raimondo Collino Pansa, Mario Mattoli e Domenico Pastorino.

Lo spazio, e l'attenzione crescente, che Berlino rivolge alla produzione culturale italiana, sono testimoniati, come si è visto, dai numerosi articoli sulle riviste tedesche già a partire dal decennio, per riprendere con vigore crescente all'inizio del secondo decennio. Nel 1924 era apparso, sulla rivista «Der Querschnitt», un articolo del ventenne Nino Frank ⁸⁸⁷, che presentava ai tedeschi un quadro desolante della letteratura italiana coeva, dalla poesia al romanzo, passando per il teatro. Fatto salvo l'apprezzamento per Tilgher, Ugo Ojetti, Bontempelli, qualcosa di Borgese, anche la critica letteraria riceve le sferzate di Nino Frank. Eccezion fatta per Pirandello e Bontempelli, Frank centra a pieno, lo svuotarsi dello slancio futurista dell'anteguerra, cogliendo una stanchezza strisciante e di maniera nell'intelligènzia italiana supina alla politica, quando non alla chiesa e agli interessi di parte. Frank non accenna ai modelli tedeschi, eccetto Nietzsche, ma presenta al pubblico tedesco del «Querschnitt» una sintesi apprezzabile che lancia, tra luci ed ombre, qualche strale diretto anche al duce, letteralmente definito „dittatore”.

Noi ragazzi del 1918 siamo venuti al mondo con le tasche piene di letteratura da Omero a Tristan Tzara. Voi, più attempati, non avete sui vecchi campi di battaglia

⁸⁸⁵ Cyril MALO, *Ein bedeutender Vertreter der jungen Dichtergeneration Italiens in Berlin. Gespräch mit Corrado Alvaro*, op. cit. Cyril Malo, traduttore dall'italiano e autore dell'intervista, così lo introduce ai lettori: „In questo periodo si trova a Berlino Corrado Alvaro, uno tra i migliori autori in Italia insieme a Bontempelli. Siamo sinceri: a confronto con le altre nazioni non si può dire che la letteratura italiana degli ultimi anni possa vantare talenti di fama europea. Troppo spesso le giovani celebrità italiane ci hanno offerto solo dei calchi della loro tradizione oppure imitazioni delle novità francesi, insomma cose di seconda mano. Alvaro si distingue invece per il suo solido legame con le proprie origini”.

⁸⁸⁶ Il soggiorno berlinese di Pirandello ebbe tutt'altro che i contorni di un soggiorno turistico come scrive invece Monica LUMACHI nell'opera succitata.

⁸⁸⁷ Nino FRANK, *In Italien per Auto*; in «Der Querschnitt», A. IV, n. 5, novembre 1924, pp. 310-316.

ancora visto i piccoli Dadaisti; noi non vi abbiamo trovato altro che perle e maiali. [...] Sì amici, quanto lontano da noi abbiamo scaraventato tutto ciò affinché ci venisse dato del nuovo, di appassionato, così come noi stessi cerchiamo di dare! [...] Pochi sparuti casi in Italia di cui ci importi qualcosa – il resto è letteratura.

Si dice: “È il tempo della preparazione.” Certo! Ciò vuol dire: nulla! Solo una confessione. „Fino al 1914 c’era vita nella baracca – si muoveva qualcosa”, dicono quelli del 1914, e noi gli crediamo. Marinetti non era ancora calvo, i Toscani (Papini, Soffici, Palazzeschi) non facevano ancora politica. Poi venne la guerra. Un buco nero! I pochi libri sopravvissuti, oggi ci fanno ridere. E dopo il 1918 – una carnevalata che non ci tocca perché è ciarpame. Un riaccendersi del Futurismo, un ascetismo ingenuo e via sempre più l’acquietarsi, nel 1922 siamo nudi e scoperti, o quasi, cosa che ci piacerebbe – poiché Pirandello e Bontempelli ci ripagano completamente –, se non avessimo al contempo un sapore sgradevole in bocca, che non ci va a genio. Avanguardia: il Futurismo, ancora e la scoperta di Rimbaud (in questo caso, dico sul serio!). Di tutto questo a dozzine: libri per giovincelli e libri per vecchi signori. Nessuno si ribella più a tutto questo, si continua a sferruzzare calze di lana e si lascia in pace il buon dio. Questo, affermo io, è lo stato mentale dell’Italia d’oggi. Non c’è vita: c’è solo letteratura. Questa gente scrive e non immagina neppure che potrebbe ribellarsi; tanto che, per forza di cose, abbiamo ancora ammirazione per il menefreghismo di Pirandello e di Bontempelli così come di altri con buona volontà. Per cinque anni hanno pensato che Pirandello fosse matto. Rosso di San Secondo fu fischiato senza pietà e Bontempelli trova ancora oggi lettori che non lo conoscono, mentre i critici (in Italia, a parte Tilgher, ci sono solo degli pseudocritici) si approfondono in inni di lode per un certo Paslieri o un certo Gotto guadagnandosi la pagnotta e il caffè al bar. Chi verrà e getterà la bomba? Non c’è segno di alcuna sorte, non c’è nulla a parte un paio di casi sparuti e neppure ci sarà nulla o quasi, fino al 1930, quando ci verrà in aiuto la nuova generazione. Non c’è modo di influire attraverso il fascismo (c’è stato qualche buon intenzionato che voleva darcela a bere con questi idoli). Al momento non c’è dunque modo di avere una macchina in Italia, tutt’al più qualche ridicolo veicolo. [...] In sintesi: le quartine a rima finale che il signor X ci offre, e le cannonate informali dei piccoli futuristi non hanno nulla a che vedere con la letteratura. Ma altro non c’è. Non dubitiamo dell’onestà di questi signori, ma dichiariamo che non hanno nessun tipo di talento. [...] Ciò che è detto della poesia si può estendere al romanzo e al teatro. La degenerazione è generale.

[...] Pirandello: un piccolo satana con una bianca barba a punta, il più grande drammaturgo vivente al mondo; ci rende felici, il poterlo constatare. Ci sono voluti venticinque anni per appurare che le sue novelle sono opere d’arte e che forse superano il suo teatro. [...] è la creazione di una nuova atmosfera, la nuda conoscenza dell’assurda modernità, lo stile più originale dai tempi di Nietzsche [...] Pirandello ci ha mostrato cosa videro Tchekow e Strindberg. Al suo seguito sono venuti giovani scrittori dei quali qualcuno ha perso l’orientamento già al primo bivio: ad esempio Rosso di San Secondo, il più dotato tra di essi. [...]

Dopo il teatro sintetico di Marinetti che era il più noioso dei senza senso giunsero tentativi con un music-hall al Teatro degli Indipendenti di Roma sotto la regia di A. G. Bragaglia che si avvicinava – in una forma discostante – ai tentativi di Jean Cocteau. Un piccolo libretto di Bontempelli, *Siepe a nordovest*, rende abbastanza l’idea dei

tentativi del gruppo. Si sono viste tra di essi opere di Pirandello, Alvaro e Vergano, che in ogni caso erano meglio di nulla.⁸⁸⁸

L'atteggiamento di Alvaro, che pure di Nino Frank era amico, non ne riverbera la vena polemica, né coglie, nella realtà berlinese spunti per staccare quel biglietto in macchina tanto agognata da Nino Frank.

Poesia, la cieca signora, si smoccola solo nel velluto. "La poesia si deve fare accomodare in macchina", ha detto – credo – Apollinaire. L'Italia in macchina – al giorno d'oggi? Se per Blaise Cendrars e Jan Cocteau, entrambi buoni meccanici, gli ingranaggi del motore *made* in Francia non hanno più segreti, la macchina di Marinetti, la più moderna che si abbia in Italia – datata 1912 – crea soffocamento. Per non parlare dei vecchi camion – adibiti al trasporto di qualche equivoco – guidati da altri.⁸⁸⁹

L'esperienza berlinese di Alvaro⁸⁹⁰ si inserisce piuttosto nel solco di quei "vecchi signori" ai quali faceva cenno Frank nel suo articolo del 1924. Talvolta lo si trova straordinariamente in sintonia con viaggiatori di un'altra generazione, come ad esempio Giuseppe Antonio Borgese de *La nuova Germania* del 1909. Più studiosi hanno sottolineato la linea di lettura „moralista”⁸⁹¹, in grande difficoltà a cogliere ed interpretare le sfasature rispetto alla realtà patria. La formula ossequiosa che tende a sfumare la difficoltà a misurarsi con i conflitti politici e anche con le urgenze che la discussione intorno „alla miseria dell'eros moderno”⁸⁹² si andava affrontando nella Berlino di Pirandello. Perfino il sostenere che si fossero trovate „numerose conferme riguardo alla cabala della politica”⁸⁹³, altro non era che sentenziare la distanza, o se vogliamo l'asincronia, tra la morale comune italiana, aggrappata ad un misto di idealismo crociano, e qualche, ormai inattuale, sussulto futurista. L'intellettuale italiano evidenzia la difficoltà a misurarsi criticamente con la discussione politica, così radicale nella capitale tedesca, certo „addomesticato” anche da anni di fascismo, e nella quale difficoltà non era ininfluente il „fascino del duce”, nonostante „i legami con il «Mondo» amendoliano che

⁸⁸⁸ Nino FRANK, *In Italien per Auto*; in «Der Querschnitt», A. IV, n. 5, novembre 1924, pp. 310-312.

⁸⁸⁹ Nino FRANK, *op. cit.*, p. 310

⁸⁹⁰ Corrado Alvaro trascorse a Berlino circa sette mesi, dal novembre del 1928 al maggio del 1929.

⁸⁹¹ Cfr. Monica LUMACHI, *op. cit.*, pp. 103-104 e Antonio PALERMO, Emma GIAMMATEI, *op. cit.*, *passim*. Soprattutto nel caso di Giuseppe Antonio Borgese, la critica ha ripetutamente colto gli effetti di alcune „nevrosi cattoliche”, come quelle che affliggono il protagonista siciliano di *Rubè*, Filippo, del 1921: si veda al riguardo la nota 4 a pagina 167 di Ivan Pupo, in Giuseppe Antonio BORGESSE, *Una Sicilia senza aranci*, Roma, Avagliano Editore, 2005. Lo stesso Borgese aveva usato parole praticamente identiche a proposito di Pier Maria Rosso di San Secondo nel suo articolo *Rosso di San Secondo*, apparso ne «L'Illustrazione italiana» XLIII, n. 35, 27 agosto 1916, a p. 186: „Il rimorso, la preoccupazione, l'onore – tutte le delicate nevrosi cattoliche che a paesi come la Spagna e la Sicilia hanno paralizzato i muscoli della vita pratica, lasciando loro in compenso uno splendido pallore di vita interna — sono inesorabilmente presenti alla coscienza di Rosso, anche se egli non va a messa come Calderon e non illustra i suoi racconti con imparatucci di nichilismo ascetico. Da adolescente ha lasciato la sua terra, e la sua esperienza è tutta profana e mondana.”

⁸⁹² Cfr. Monica LUMACHI, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁹³ *Ibidem*.

aveva spinto Nino Frank a valicare le Alpi”, “un bandolo fuori senza tagliarsi però la via del ritorno”⁸⁹⁴.

Mi riceve un assessore del Comune di Berlino; c'è un direttore d'orchestra, Sadora, che ha una certa curiosità per me, e Friedenthal del *Berliner Tageblatt*. Mi domandano dell'Italia, e racconto la mia breve storia: non posso lavorare in Italia, dopo la rotta delle opposizioni. Non c'è un divieto, ma *La Stampa* che mi pubblicava qualche cosa, con molta buona volontà, ne è impedita di continuo dagli attacchi dei più zelanti sul mio nome. Ho una breve storia, e neppure rilevante, ma poiché quasi tutti i miei amici sono scomparsi, chi ucciso e chi emigrato all'estero, io sono rimasto come un bersaglio di cartone e ho finito con l'assumere un'importanza che non mi spetta e che sinceramente non merito. Intuisco però come si può diventare un personaggio con così poche carte nel proprio giuoco. Basterebbe sottolineare la mia condizione, esagerarla, e farei presto a diventare un esponente di qualche cosa, un campione. Ma mi manca questo senso dell'avventura, mentre un'avventura umana posso sostenerla. Quasi mi riporta a una vita da studente, che per me fu infelice e povera ma che era il tempo della speranza; e così ora spero. Non sono andato in Francia per non tagliarmi la via del ritorno. Bazalgette e Romain Rolland s'interessavano di me ultimamente. Avrei trovato qualche porta aperta a Parigi. Ma ho sempre pensato a Parigi secondo l'idea che me ne feci nel mio soggiorno del 1920 e del 1921: una Napoli con lo stesso disordine, la stessa capacità di vita ingegnosa e di ripieghi, la stessa provvisorietà, la stessa valutazione del lavoro intellettuale considerato come leggenda buona per procurarsi diversamente da vivere; più ricca, certo; una Napoli, riuscita.⁸⁹⁵

I mesi di Berlino e i loro effetti sull'opera alvariana sono stati indagati rivelandone, talvolta con qualche forzatura, la germinazione nelle opere scritte al rientro dalla Germania e negli anni successivi.⁸⁹⁶ I “materiali berlinesi”⁸⁹⁷, anche quando non sono strettamente riferiti alla quotidianità del soggiorno, evidenziano un atteggiamento che ricorda molto l'approccio di Borgese; critici rispetto ai fenomeni, già individuabili nella Germania guglielmina, della società industriale e della cultura di massa e enfatizzati dal situazione per così dire fluida e magmatica del dopoguerra. La Berlino labirintica riecheggia nelle pagine di *Rubè* e de *L'uomo nel labirinto* di Alvaro, entrambi riconducibili grosso modo agli

⁸⁹⁴ Cfr. Monica LUMACHI, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁹⁵ Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁹⁶ Cfr. l'introduzione di Anne-Christine FAITROP-PORTA al volume *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2001; Aldo Maria MORACE, *Corrado Alvaro. Atti del convegno Letterario di Mappano Torinese (16-17 marzo 2001)*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2002; Corrado ALVARO, *Corrado Alvaro e il 'Corriere della Sera'. Carteggio 1919-1955*, Roma, Carocci, 2007; Corrado ALVARO, *Il teatro di Corrado Alvaro*, Roma, Ed. Ponte Sisto di Linea Grafica, 2007; Antonio PALERMO, *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008; Emma GIAMMATTEI, *La solitudine del moralista*, *op. cit.*, pp. 105-115.

⁸⁹⁷ Per la produzione del periodo berlinese e dintorni, si veda il volume già citato di Anne-Christine FAITROP-PORTA; inoltre gli articoli pubblicati su «La Stampa» *Cronaca e fantasia*, A. 67, n. 21, 25 gennaio 1933; *La casa oggi e domani*, in «La Stampa», A. 73, n. 27, 1 febbraio 1939, p. 3; *Emblemi* sul «Corriere della sera», A. 79, n. 130, 2 giugno 1954, p. 3, già ripubblicati in Corrado ALVARO, *Scritti dispersi*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 624-628 e pp. 1217-1220; *Le Note autobiografiche* in *Ultimo Diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1966; Corrado ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo BARBINA, Roma, Edizioni Abete, 1976; Corrado ALVARO, *Libri di cento pagine. Sintesi del pensiero umano*, a cura di Vito TETI, Vibo Valentia, Monteleone, 1993, pp. 71-75.

stessi anni, del 1921 la pubblicazione del romanzo di Borgese, dello stesso anno l'elaborazione di quello alvariano, ma anche in *Vent'anni*, composto anch'esso negli anni del dopoguerra, ma pubblicato solo nel 30, per non sottacere le pagine di Paolo Monelli.

La notte guai a pensarci: vien l'angoscia di essere prigioniero in un labirinto smisurato. Fra quei nuvoloni bassi e caldi persino la luna fugge a rotta di collo da questa ossessione di pareti che scagliano al cielo milioni di guglie tutte precise; fugge e fugge, povera luna, ma non riesce a scapparne via mai, come in un racconto di Hoffmann. C'è una stregoneria di sicuro. Hoffmann viene a un balconcino della Haberlandstrasse e fa degli inchini sbilenchi e mi si mette a baciare, assassino d'un gobbetto, ma chi se lo sarebbe immaginato si mette a baciarmi, sotto il naso, il mio nuovo amore; e il mio nuovo amore sta lì bono bono e nemmeno protesta. Son cose che capitano a leggere Hoffmann, Ernesto Teodoro Amedeo, nelle notti di Föhn.⁸⁹⁸

La metafora del labirinto rientra, in effetti, tra i *topoi* privilegiati di quel clima spirituale che, alimentato dall'impatto con la vita metropolitana e dal massiccio sviluppo industriale, percorre la Germania imperiale e guglielmina intersecandone l'ottimismo positivista con il senso claustrofobico e di smarrimento della Berlino labirintica inglobando in sé, tuttavia, anche una dimensione riconducibile a quel mondo agreste comune a *L'uomo nel labirinto* e *Vent'anni*⁸⁹⁹. Alvaro si lega così ad una percezione inquietante di una crisi che gli intellettuali italiani non sanno cogliere nell'accezione greca del termine, prediligendo, anche in questo, la tradizione latina⁹⁰⁰, reagendo al senso di disagio e smarrimento, ribadendo l'alienazione dell'uomo moderno al quale, lo scrittore calabrese, oppone l'autenticità dell'essenza mediterranea.⁹⁰¹ Così è facile, anche all'interno di *Quasi una vita*, trovare i poli di questo dibattito nelle vicende quotidiane che vi sono riportate.

Un giorno fui ammesso alla tavola di Armando Spadini a giocare a briscola. Mi parve una conquista della mia vita. Fu mentre giocavamo a briscola, col fiasco e il piatto del salame sul tavolo, che arrivò Emil Ludwig. Egli era allora soltanto autore di qualche romanzo mediterraneo e non si era assunta la parte di biografo. Il tedesco, in giardino, cominciò ad ammirare la scena che presentava il tinello coi giuocatori, tutta italiana, diceva, piena di vita e di senso, così naturale, eccetera. Seguitò così fino a quando sulla soglia della porta non vide gli occhi di Spadini divenuti terribili. Spadini

⁸⁹⁸ Paolo MONELLI, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁹⁹ „Arrivano lentamente sulla Sprea i barconi carichi di vino e di frutta da Amburgo. Su pezzi di ghiaccio galleggianti navigano le anitre selvatiche. [...] Dopo un poco, ci si accorge che, pur con le aspirazioni berlinesi alla metropoli, alla Weltstadt, si tratta di una civiltà locale, d'un paese chiuso che aspira all'universale non come a una missione, ma come fatto proprio, privato; allo stesso modo di chi mette una radio perfetta nel suo appartamento per ascoltare le voci più lontane. Si divertono a far paura e a far paura a se stessi. Hanno l'orgoglio di questo tempo che descrivono transitorio; non esiste tradizione né avvenire, e l'avvenire è per essi oggetto di calcoli fantastici come l'abitabilità di Marte.” Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita, op. cit.*, pp. 35 e 45.

⁹⁰⁰ Si veda il bel saggio di Renate SCHLIESER, *Entscheidungsrisiken. Krisis und Kultus in der griechischen Antike*, in *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, a cura di Henning GRUNWALD, Manfred PFISTER, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 21-41.

⁹⁰¹ *Labirinto* avrebbe dovuto intitolarsi, fra l'altro, una raccolta di poesie del giovane Pirandello, studente di filologia approdato a Bonn, tra il 1889 e il 1891; e „un infinito aggirarsi in un dedalo senza uscita” (p. 139) sarà ancora per Alvaro l'atmosfera di una sala da ballo berlinese, spazio di perdizione e di glaciale solitudine – e si pensi all'analogo soggetto delle coeve tele di Otto Dix.

non tollerava nulla che sapesse di estetismo e di declamazione. Spadini serbava la naturalezza dell'italiano, quella cui noi dobbiamo la nostra storia migliore e la nostra gloria più duratura.⁹⁰²

Nello stesso Luigi Pirandello⁹⁰³, alla cui opera certo non si poteva rimproverare la mancanza di respiro europeo, e che nei suoi personaggi non si richiamava al modello schopenhaueriano, riferito alla crisi delle azioni, e anche della relativa vanità dei suoi personaggi, quanto al modello greco, da Omero a Eschilo e oltre, si coglie la marcata precipuità della sicilianità del dramma, che integra l'interpretazione di Alfred Kerr, seppure non la escluda, ma che nel dinamismo quotidiano stenta a darne una lettura diversa da quella di Alvaro.

Eravamo con Pirandello, con una neve alta così, a uno dei trecento tavoli di Zoo, una delle tante sale da ballo per il piccolo borghese berlinese. Eravamo sotto l'influenza delle feste di fine d'anno. Le donne riscalducciate si precipitavano da una sala all'altra a ballare. Qualche centinaio di ragazze, impiegate e commesse, brillava nel vestitino di moda come in un'uniforme. I formidabili sigari tedeschi non riuscivano a pompare l'aria di ottimismo diffusa nell'ambiente. Pirandello portava i suoi gilè abbottonati fino al mento che finiscono col colletto e la cravatta di color grigio. La sua figura colore d'argento, geometrica, staccava sulla tappezzeria rossa del luogo, e al tavolo basso pareva un oggetto d'arte, con la testa fine e la barba a punta. Sembrava una maschera antica di teatro. Mi figuravo che cosa potesse pensare. Sono i particolari e le creature che lo interessano; non accade quasi mai di sentirgli enunciare un sistema. Di Londra, si ricorda di una signora ubriaca e seminuda trascinata dai camerieri fuori dell'atrio di un albergo. Di Parigi ricorda un gruppo di inglesi davanti a una vetrina coi libri di Wallace. Si parla della civiltà americanizzante della Germania d'oggi. Pirandello dice: «La vita oggi ha troppo poco valore pei tedeschi. Vita e morte sono i due cardini del pensiero degli uomini, e qui hanno un valore transitorio. Da questa relatività di valori, la morale dell'America ha preso la sua forza di espansione. Per noi italiani, vita e

⁹⁰² Cfr. Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, op. cit., p. 71.

⁹⁰³ „I miti normalmente non si discutono: si difendono o si combattono. Così avvenne pure per il mito di «Pirandello tedesco». Chi scrive, avendo intitolato il primo saggio di 25 anni fa *Pirandello Mythenstürzer*, ossia uno che fa crollare i miti, ha combattuto più che appoggiato il mito. Negli ultimi vent'anni però si è cominciato non soltanto a combattere o a difendere, bensì a esaminare il mito da vicino, e a cercare di confrontarlo con i fatti che conosciamo. In un bilancio provvisorio, pubblicato nella mia biografia «a due voci», *Notizie sul mio involontario soggiorno sulla terra*, ultimo volume dell'edizione tedesca delle opere di Luigi Pirandello, appare che indubbiamente l'esperienza della cultura tedesca – ma cultura nel senso più ampio possibile, come civiltà, modo di vivere, costumi sociali, ecc. – fu decisiva per lo scrittore agrigentino: fu proprio per il forte contrasto con la realtà siciliana che lui concepì a Bonn per la prima volta un chiaro concetto di molteplici realtà determinate dallo 'sguardo' individuale, che a sua volta sarà sempre il risultato di un determinato contesto sociale e culturale. Molto meno decisive furono le letture tedesche, ben più ridotte di quello che si pensava. Molto più importante invece di queste letture è stato il feed-back del mondo germanico – insieme a quello francese ed americano – per l'opera di Pirandello. Il rapporto con il pubblico tedesco, con le reazioni di questo pubblico alla sua opera e con le ripercussioni della estetica pirandelliana sulla letteratura tedesca pre-nazista: è in questi campi che possiamo trovare gli elementi di un «Pirandello tedesco» che hanno veramente importanza per la sua opera e per l'interpretazione della stessa.” Cfr. Wolfgang SAHLFELD, op. cit., p. 11.

morte significano ancora qualche cosa. Sono due termini entro cui dobbiamo adempiere un dovere. Noi sappiamo ancora che il mondo non finisce con noi.⁹⁰⁴

Da questa prospettiva, tenendo conto di alcuni momenti chiave che scandiscono il dibattito intellettuale in Germania nel primo trentennio del Novecento, è possibile ripercorrere l'itinerario di Alvaro all'interno della grande metropoli tedesca, tenendo tuttavia presente una serie di idee e ideologemi epocali che affondano le loro radici nella comune temperie spirituale primonovecentesca, segnata come è noto dalla percezione del crollo – quando cioè, secondo una celebre definizione di Gottfried Benn, „le fondamenta cominciarono a scricchiolare” – salvo poi rimangiarsi tutto a pochi anni dalla fine della guerra, protestando contro „tutto quel chiacchierare del tramonto dell'Occidente e del suo rinnovamento e della sua crisi”⁹⁰⁵, ma che Alvaro coglie oltre „il candore selvaggio e vitale”⁹⁰⁶ che animava le contraddizioni della città, sottolineando, almeno nelle pagine di *Quasi una vita*, la pochezza di quel ceto medio che immiseriva in quel crogiuolo di contraddizioni e sublimazioni di fronte ad un'intelligenza ricca e, secondo Alvaro, fondamentale lontana dalla realtà, ammiccante alla Russia rivoluzionaria e tuttavia pronta ad accogliere con sollievo i blindati mandati dal governo della Repubblica a sedare le intemperanze del primo maggio.

Si prepara la manifestazione del Primo Maggio. Il panico ha preso tutto il quartiere del centro, e non si direbbe che sia questa la città che ha fatto tanti buoni affari teatrali ed editoriali sventolando barricate e rivoluzioni, che in quartine e ottave nei cabarè preconizzava le barricate ad Alexanderplatz, la piazza di povera gente in vicinanza della Questura e che è il mito di questi anni. [...] A una certa ora, per i quartieri del West sono passati i carri blindati. La gente li guardava come liberatori, quella stessa che in pelliccia e brillanti applaudiva ai film sovietici. Le strade del centro erano in attesa di notizie del fronte proletario con un nervosismo e una

⁹⁰⁴ Corrado ALVARO, *op. cit.*, pp. 20-21. Interessante un passaggio da *Ragazza* di Pier Maria Rosso di San Secondo apparso ne «La Stampa» del 21 luglio 1929, a pagina 3, che propone una prospettiva del tutto diversa del cosiddetto americanismo, reinterpreta, anche rispetto a Giuseppe Antonio Borgese, il ruolo della donna berlinese nel drammatico evolversi dei costumi nella capitale tedesca. „Questa ragazza berlinese è certamente americanizzata. Ma non dalle teorie; piuttosto dalle necessità. Ammira l'America, perché spesso gliene parlano, perché ogni giorno gliene parlano, perché ogni giorno copia a macchina una infinita serie di lettere destinate colà, perché sa che dall'America giungono denari. Ma la sua anima tedesca ed al fondo romantica, vestita d'un solo vestito, accompagnata da una sola borsetta, resa accorta, diffidente, vigile e pronta da un'esperienza precoce, ha compiuto un considerevole sforzo per arrivare così; e perciò il valore del suo modo di essere è infinitamente superiore a quello delle sue compagne d'oltre oceano che sono così in parte per origine in parte perché tali sono venute formandosi attraverso alcune generazioni. Per fare fronte alle esigenze imposte dal bisogno generale di risorgere dalle macerie, ha dovuto spogliarsi d'ogni sentimentalismo, svilupparsi fuori dal guscio bambagioso della patriarcalità d'altro tempo, uccidere dentro di sé forse per sempre il demonio tentatore della nostalgia sensualmente vaga propria della sua razza, tra il grigiore d'una vita in cui il sole è una rara fortuna, affrontare un avvenire ermetico con la sola forza delle quotidiane tartine, della solita scatola di sigarette, il paio di calze comperato con le economie di tre settimane e un mascolino denudarsi, anche tra le intemperie, su di una pista da ginnastica, per rifiatarsi e rifarsi i muscoli.”

⁹⁰⁵ Cfr. Gottfried BENN, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, a cura di Dieter WELLERSHOFF, Wiesbaden, Limes, 1968, vol. 7, p. 1739.

⁹⁰⁶ Corrado ALVARO, *Quasi una vita*, *op. cit.*, p. 3.

preoccupazione che provenivano dalla totale interruzione degli affari. La sera, le edizioni dei giornali portarono il bollettino della giornata: la polizia aveva sparato sui dimostranti e aveva fatto uso delle granate. Il governo socialdemocratico si era difeso con un eccesso di mezzi che qualunque governo avrebbe esitato a adoperare. C'erano delle vittime, operai, e un giornalista che vi si trovava per il suo lavoro. Mentre guardavamo la strada deserta al mattino, passava una squadra di tre soldati e un caporale che andava a qualche cambiamento di guardia, forse alla Cancelleria. Una grossa signora accanto a me mi disse guardando quei tre uomini sparuti: «Badi che quando i tedeschi vedranno sventolare di nuovo una bandiera, le correranno dietro tutti ».⁹⁰⁷

Oggi, primo maggio: noi, per fortuna in Italia ce ne siamo dimenticati; ma qua, così detta repubblica socialdemocratica: sciopero generale, tutto chiuso, niente giornali. L'altro anno, nei quartieri popolari, si sparava dalle finestre delle case; ci furono più di venti morti; e la sparatoria durò per parecchi giorni, per rappresaglia dei comunisti contro la polizia. Chi sa se qualcosa di simile non avverrà anche quest'anno...⁹⁰⁸

Nel 1936, Benedetto Croce, nelle ultime righe del suo saggio *La Germania che abbiamo amato*⁹⁰⁹, scrisse:

E poi è accaduto quel che è accaduto, e che può essere simboleggiato da un paio di aneddoti, come è il caso della *Rivista per la filosofia della cultura*, che ha cangiato il suo titolo in *Rivista per la filosofia tedesca della cultura*, e l'altro, che è di questi giorni, della scritta posta sul frontone dell'università di Heidelberg: *Allo Spirito vivente*, costituita ora dalla diversa dedicatoria: *Allo Spirito tedesco*. Ma nei nostri cuori rimane viva la Germania del pensiero e della poesia, che è quella che abbiamo devotamente amata e che sempre amiamo. E l'amiamo non solo nella sua grande età e nei suoi grandi autori, ma anche in tutto quel che di essa vediamo ancora tralucere in tanti uomini tedeschi, che, in condizioni avverse, ne continuano insieme con noi i concetti e gli ideali, guardando all'avvenire.⁹¹⁰

⁹⁰⁷ Cfr. Corrado ALVARO, ivi, p. 42. Si veda anche *Un mondo fallito. Il tramonto dell'intellettualismo berlinese cresciuto nella torbida atmosfera del dopoguerra*, in «La Stampa», A. 67, n. 68, 21 marzo 1933, p. 3: „La città intera viveva di pregiudizi, di convenzioni, di reazioni. Molti parlavano dei fatti di due anni prima come della preistoria, e un idolo di sei mesi prima era punito con la dimenticanza più assoluta. Un nome, sol che girasse troppo di frequente sulla bocca di tutti, in breve era distrutto con una feroce voluttà. Non si faceva in tempo a strologare una cosa nuova che cadeva subito nel novero dei luoghi comuni. C'era un'impressionante concordia di linguaggio e di giudizio fra le classi più disparate. Ma una cosa restava ben ferma in quel variare continuo: l'odio per ogni potere costituito quale esso fosse. Gli impresari di diluvi si contentavano di un comunismo di maniera, e gareggiavano a chi avesse un'idea più originale del disordine. Parlavano del popolo e scrivevano del popolo, degli umili, degli oppressi; l'oppressore era il codice penale. Sognavano barricate e rivoluzioni, e su questo facevano buoni affari editoriali e teatrali. Ricordo signore in pelliccia e brillanti applaudire film comunisti che allora si proiettavano a prezzi altissimi in cinematografi di moda.”

⁹⁰⁸ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta, op. cit.*, Berlino 1. V. 1930, p. 431.

⁹⁰⁹ „Fu scritto per un giornale di Berna, *Die Nation*, che me ne fece richiesta, e venne pubblicato in tedesco nel 17 agosto del 1936”, Benedetto CROCE, *La Germania che abbiamo amato*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 34, 1936, p. 466.

⁹¹⁰ Ivi, p. 466.

Il saggio affondava le sue radici nelle convinzioni dei valori universali della cultura tedesca, una tradizione della filosofia italiana di impronta idealistico-hegeliana, sulla cui base, e molto prima della guerra, era andata appunto fondandosi una sorta di alleanza spirituale.

Poche settimane dopo la pubblicazione dell'articolo del Croce, alla fine di settembre del 1936, Luigi Pirandello, torna a Berlino. Scende, come in quei lontani primi giorni di ottobre del 1928 insieme a Marta, di nuovo all'Hotel Bristol⁹¹¹, nel cuore di Berlino, tentando, in un ultimo sussulto, come allora, di dare linfa alle sue opere, forte dell'appoggio dell'apparato, accompagnato dall'allora Ministro della Cultura Dino Edoardo Alfieri e da Emilio Bodrero, presidente della SIAE, „tutto a spese del Ministero Stampa e Propaganda”.

Ho ritrovato Berlino press'a poco com'era, ma quasi spenta. La vita teatrale segnatamente. Non si produce nulla. Tuttavia, fin da jersera son venuti a trovarmi due agenti, Ahn e Simrok, divenuti ormai, col nuovo regime, i primi di Berlino e della Germania, i quali sono animati di fare una rinascita del mio teatro qui e mi hanno offerto condizioni vantaggiosissime. Alfieri ha promesso loro che ne avrebbe parlato domani o domani l'altro col Göbells che gli si dimostra amico.⁹¹²

Si ritiene, tuttavia, che il „commediografo del Duce” avesse le sue radici non lontane dalle „convinzioni culturali e scientifiche, che portavano a valorizzare la giustizia e la vitalità di tutta una tradizione filosofica italiana” e nonostante i paradossi biografici dell'agrigentino, quella società spirituale manniana, cui si appella Benedetto Croce, coincideva in larga parte con il mondo colto internazionale al quale Luigi Pirandello ha contribuito, ben oltre i limiti del suo tempo e ben oltre le contingenze e i drammi di quei decenni, a cui la Berlino degli anni Venti dette un'impronta decisiva.⁹¹³

Dopo la prima di *Questa sera si recita a soggetto* al Lessing-Theater, a proposito dell'inizio „di una certa repiscenza”, Pirandello rivendica l'assoluto della sua arte, „fino a respingere, nel mio intimo, sdegnosamente tutto quel trionfo finale, fatto alla mia persona e non all'opera mia orribilmente ferita e mancata”, aveva scritto a Marta all'indomani della „serata tempestosa”.⁹¹⁴

⁹¹¹ Luigi PIRANDELLO, Berlino, 30. IX. 1936, Hôtel Bristol, Reale Accademia d'Italia, lettera al figlio Sefano. *Nel tempo della lontananza*, op. cit., p. 303.

⁹¹² Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., Berlino 27. IX. 1936 -XIV, Hôtel Bristol, p. 1369.

⁹¹³ „Gewiss, er drängt Marta Abba zu einer Karriere in englischer Sprache und versucht, in Hollywood Fuß zu fassen; aber nach dem Fehlschlag des Amerikaaufenthalts 1935 führt ihn noch seine letzte Auslandsreise im Herbst 1936 nach Berlin. Er empfindet alles 'wie tot' in der mittlerweile zur Hauptstadt des NS-Regimes gewordenen Stadt, aber er versucht erneut, einen Anlauf zur Wiederbelebung seiner Präsenz bei dem deutschsprachigen Publikum zu unternehmen – mit neuen Übersetzern, wenn die alten nicht mehr genehm, weil nicht arisch sind, mit einem neuen Verlag. So verzweifelt, vereinsamt, verbittert der alte Pirandello in diesen letzten Lebensmonaten ist, sein letzter 'Auslands-Gedanke' gehört dem deutschen Publikum, der deutschen Kultur. Liegt das nur an der sich allmählich anbahnenden Achsenpartnerschaft zwischen dem Duce und Hitler, den er in seinen Briefen nie erwähnt, oder ist hier erneut jenes deutsch geprägte Element seiner 'coscienza' im Spiel, das ihn nicht an deutsche Bildung, sondern eher an deutsche Zivilisation und Lebensweise binden würde?“ Michael RÖSSNER, *Pirandello-Symposium*, op. cit., p. 4. Anche in questo caso, al quesito posto dal Rössner, vorremmo suggerire un sì.

⁹¹⁴ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., Berlino 1. VI. 1930, pp. 496-497.

Lo difendono, a suo dire, il «Vorwärts» di sinistra, la «Neue Zeit» di destra, che domandano „conto in nome della cultura e della civiltà tedesca dello scandalo inaudito” e scrittori „a cominciare da Thomas Mann, riuniti in casa da Hans Heinz Ewers”.⁹¹⁵ Quella “repiscenza” si sarebbe riproposta qualche mese dopo con „un telegramma dall’ “Ufa” di Berlino che [gli] chiedeva se erano liberi i diritti di filmazione del “Come tu mi vuoi”⁹¹⁶. „La sconfitta è dovuta alla perfidia dei nemici, e non all’opera d’arte.”⁹¹⁷ Pirandello è di nuovo in viaggio, dopo Berlino, nella seconda dimora del suo “esilio volontario”, Parigi, e si trova ad affrontare le conseguenze di una crisi che investe tutti i possibili mercati per le sue opere. I contenziosi con la Paramount, nel quale lo assiste l’avv. Ernst Wolff, lo porteranno di nuovo a Berlino; una prima volta col “Train bleu”, nei primi giorni di agosto del 1930, ma dopo due giorni era di nuovo all’Hôtel Vendôme. Nei primi giorni di marzo del 1931 disdice un suo intervento sul Teatro in Italia che avrebbe dovuto tenersi a Berlino. „Farò restare tutti i corrispondenti dei giornali italiani (compreso il buon Solari) con un palmo di naso. ‘Teatro in Italia’... andate a farvelo dire da un altro, cos’è e com’è!”⁹¹⁸: cadde nel vuoto l’invito di Einstein con Chaplin. „Non conosco soltanto i Tedeschi; conosco purtroppo anche gli Italiani”.⁹¹⁹ Pirandello aveva smarrito la sicumera di ambasciatore del fascismo? Nel 1935, le dichiarazioni newyorkesi, sembrano dirci di no. E tuttavia qualcuno avanza sospetti sul „suo teatro contrario a tutte le idealità del Regime”⁹²⁰, malelingue certo, ma non dichiara egli stesso, a proposito dell’asservimento dell’Accademia d’Italia al governo, quando si tratta della sua autonomia di giudizio, „Obbediente fino a questo punto non mi sento di poter essere”⁹²¹. E con disappunto scrive a Marta di „essere dovuto andare in camicia nera al grande discorso del Duce alla III Assemblea Quinquennale del Regime”, un obbligo indesiderato oltre che una perdita di tempo.⁹²² Il Maestro aveva contezza della sua personale necessità „di levare in alto il suo mito”⁹²³ e rivendica il suo „brutto carattere [...] con il più legittimo orgoglio, qualunque sacrificio [gli] possa costare,

⁹¹⁵ Ivi, Berlino 5. VI. 1930, p. 505.

⁹¹⁶ Ivi, Parigi 21. III. 1931, p. 695.

⁹¹⁷ Ivi, Berlino 6. VI. 1930, p. 507.

⁹¹⁸ Ivi, Parigi 12. III. 1931, pp. 681-682.

⁹¹⁹ Ivi, Parigi 15. III. 1931, p. 685.

⁹²⁰ Ivi, Parigi 6. X. 1931, p. 889.

⁹²¹ Ivi, Roma 16. III. 1933, Via Piemonte 117, p. 1086. Borgeese banalizzò riduttivamente la questione dell’adesione di Pirandello al fascismo: „Catholics watched hopefully some tokens in him of homesickness; only he was too nervous to surrender. As for fascism, he joined its tanks in 1924; but never committed himself too much to propaganda.” Il periodo successivo: „In 1932 Mussolini said to Emil Ludwig: “Pirandello’s plays are fascist after all, although he does not know it. They show that we make the world as we like it”. Then 1934 came, and Mussolini banned from the theatres an opera, *The Changeling*,” where Pirandello and his composer Malipiero did not make the world quite as he likes it. Now everything seems smooth again”, ci sembra confermi l’impressione di uno sminuimento, soprattutto per quanto concerne il ruolo del Maestro nella macchina propagandistica del regime; ci sembra più condivisibile l’affermazione a chiusura dell’articolo: „So, also Pirandello’s politics are inconsistently consistent; another by-plot in the world comedy of errors.” Giuseppe Antonio BORGESE, *Luigi Pirandello Nobel Prize Winner*, in *Una Sicilia senza aranci*, op. cit., p. 233.

⁹²² Ivi, Roma 19. III. 1933, Via Antonio Bosio, p. 1113.

⁹²³ Ivi, Parigi 6. 2 1932, p. 921.

anche il sacrificio della [sua] stessa vita".⁹²⁴ Ondivago tra l'estasi e l'amarezza⁹²⁵ nei confronti del „genio costruttore a cui l'Italia deve tutto"⁹²⁶, sembra volere puntualizzare una distinzione fondamentale tra l'appoggio pubblico al regime, in quanto dovere politico-patriottico, e la sua indipendenza etica di individuo. Quantunque egli stesso avesse dichiarato la ferma intenzione di „una [sua] diretta azione politica" e la volontà di spendersi per „un'attiva opera di propaganda nazionale", puntualizzando che per lui ciò sarebbe stato „fonte di viva soddisfazione morale"⁹²⁷, la sua fu certo una posizione di comodo, ma in Pirandello ciò è tutt'altro che incoerente. La sua lettura della realtà resta lucida, anche nei primi anni della terza decade, al di là di quanto va scrivendo nei suoi carteggi. Nell'ultima udienza a Palazzo Venezia del 1932, Pirandello intuisce i drammi avvenire. Nella lettera a Marta, „dopo la visita al D.", esterna il suo stupore per essersi trovato non già „al cospetto di un Gigante", ma di „un malato dalla faccia gialla, ingrigo, scavato, quasi spento; e non solo nel corpo così depresso, ma anche più nell'animo."⁹²⁸ Pochi mesi dopo, a Venezia, andrà in scena il primo incontro tra Mussolini e Hitler.

In quegli stessi mesi, Alvaro è sempre più vicino a Pirandello. Inserito anch'egli nell'apparato, seppure non così esposto come il Maestro, è in giro per una *tournee* di conferenze in Svizzera. Pirandello è stanco, affranto, nonostante i trionfi parigini, sente il bisogno di ritornare in Italia. „Ho viaggiato male, al solito, lasciando con tanto rimpianto l'Italia che m'è parsa sempre più bella [...]"⁹²⁹. Nonostante il chiacchiericcio italiano, il „ronzio", lo infastidisca, Pirandello si lascia andare ad una dichiarazione di attaccamento patrio quasi commovente.⁹³⁰

„Sui giornali tedeschi è annunciato che Elisabetta Bergner interpreterà quest'inverno a Berlino *Come tu mi vuoi*, nella traduzione di Ebelsbacher, che mi chiese tempo fa il lavoro qui a Parigi"⁹³¹. L'attrice tedesca, da lì a poco, dovrà riparare a Londra, e di *Come tu mi vuoi* a Berlino non se ne farà nulla. Elisabeth Bergner, come gran parte degli artisti intellettuali ebrei, avrebbe lasciato Berlino senza farvi ritorno, poco prima che Pirandello chiudesse definitivamente il suo appartamento parigino. Nel tardo autunno del 1933, il Maestro è all'ultima tappa del suo viaggio stabilendosi definitivamente nel villino di via Bosio. All'indomani dei fischi al Lessing-Theater, aveva scritto, „Questa è Berlino. M'è parso jer sera d'essere in Italia. Non so più ormai dove debba andare."⁹³² Tra complotti immaginati, in Germania, come quello Feist-Reinhardt,⁹³³ quanto in Italia; il *raisonneur* si

⁹²⁴ Ivi, p. 922.

⁹²⁵ Si vedano, al riguardo le reazioni del Maestro alle tre udienze a Palazzo Venezia del 1932.

⁹²⁶ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., p. 921.

⁹²⁷ Alberto Cesare ALBERTI, op. cit., pp. 131-132.

⁹²⁸ Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta*, op. cit., Roma 6. XII. 1932, Via Piemonte 117, p. 1066.

⁹²⁹ Ivi, Parigi 15. IX. 1931, p. 872.

⁹³⁰ „Seguito ad amare il mio Paese perché è il più bello del mondo, la mia lingua perché è la più bella del mondo [...]". Ivi, Parigi 6. X. 1931, p. 890.

⁹³¹ Ivi, Roma 2. X. 1931, p. 883.

⁹³² Ivi, Berlino 1. VI. 1930, p. 498.

⁹³³ Ivi, Berlino 3. VI. 1930, p. 502.

arrende ai propri anni, forse anche al disinganno dei tempi, forse all'intuizione del dramma che stava per andare definitivamente in scena.

Non faccio più nulla, Marta mia, sto tutto il giorno a pensare, solo come un cane, a tutto ciò che avrei da fare, ancora tanto, tanto ma non mi pare che metta più conto di aggiungere altro a tutto il già fatto; che gli uomini non lo meritino, incornati come sono a diventare sempre più stupidi e bestiali e rissosi. Il tempo è nemico. Gli animi avversi. Tutto è negato alla contemplazione, in mezzo a tanto tumulto e a tanta feroce brama di carneficina.⁹³⁴

⁹³⁴ Ivi, Roma 21. XI. 1936 p. 1387.

L'alto potere
del sapere
nascosto a tutto il mondo!
E a chi non pensa
Sarà donato
E l'avrà senza pena.⁹³⁵

CONCLUSIONI

Ci si domanda se sarebbe mai stato possibile chiedere a quella pattuglia di italiani a Berlino, tutti ideologicamente schierati, una trasformazione che avrebbe potuto permettere il superamento di ogni presunta egemonia italiana, di cui ciascuno di loro era portatore, per liberare la realtà di quei giorni e coglierla nella sua peculiarità. Il passaggio da un'etica della compassione - non quella compassione di cui parlava Pirandello, che avrebbe presupposto un'evoluzione - ad un'etica della solidarietà, nella quale non si presuppone necessariamente una responsabilità per la realtà altrui, ma quantomeno un suo riconoscimento come dimensione originale e distinta, con pari dignità. Il *factum* inevitabile dell'argomentazione presuppone infatti la validità di norme etiche condivise, tra le quali è imprescindibile il riconoscimento del fuori da sé, attribuendogli autonomia e auto-legislazione. Per fronteggiare situazioni di disuguaglianza della comunità di vita reale e storica, sarebbe stato necessario ricorrere al principio d'integrazione che stabilisce l'obbligo di individuare un possibile punto di incontro tra l'agire morale e l'azione strategico-strumentale di ciascuno. Ma forse tutto ciò esulava dalle attese dei protagonisti di quella scena e, forse, anche dai doveri di quella pattuglia di italiani, se non fosse che non solo molti di loro pretesero, o meglio credettero, di comprendere la natura dell'altro ma ebbero, talvolta, anche la presunzione di capirla meglio dell'altro stesso, sentendosi del tutto legittimati ad elaborare e prospettargli, incoerentemente rispetto alle vicende biografiche di ciascuno, i propri modelli patri. Va da sé che il compito emancipativo è un'utopia storicamente eterna nell'interazione umana in senso lato, impossibile per i presupposti culturali e ideali di quella generazione, ma non solo. Come avrebbero potuto infatti mai agire i neo-borghesi italiani in Germania, in favore di una mutua comprensione, in presenza di strutture sociali rispetto alle quali ci si sentiva disarmatamente provinciali senza i presupposti ideali? Fu dunque una conseguenza inevitabile la parzialità di quegli incontri, fu inevitabile che essi sfumassero quasi sempre nel dogmatismo della propria esperienza empirica? D'altronde non è forse vero che lo stesso Pirandello ebbe bisogno degli anni della sua maturità per interiorizzare gli eventi della sua prima esperienza tedesca? E non è forse altrettanto vero che proprio la difficoltà di cogliere a pieno la potenzialità dei fermenti e di ispirazione delle letture giovanili del tempo di Bonn, dello stesso Goethe, di Tieck, di Heine fino a Schopenhauer, proprio per lui che forse più di ogni

⁹³⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust. Eine Tragödie. Hexenküche*, Traduzione di Franco Fortini, p. 215.

altro autore italiano fu debitore a quel mondo, fece sì che considerasse incolmabile, ancora dopo il suo cosiddetto “esilio volontario”, il *gap* tra Nord e Sud?⁹³⁶ Certo anche per lui la presa di coscienza etica dell’altro fu strumentale alla costruzione della propria identità, alla ricomposizione del proprio mondo vitale, prima di metterlo in scena facendolo assurgere a dimensione universale, contribuendo enormemente alla dialettica storica, risolvendo in modo costruttivo analogie e proiezioni speculari, tutti gli incontri possibili, sovrapponibili e spesso inscindibili l’uno dall’altro. E tuttavia, se la prossemica è la parola che meglio esprime l’essenza della persona, allora le interazioni berlinesi di quegli anni, si presentano, non solo nel Maestro, come alterità dell’immagine propria, l’inconscio come interiorità della parola altrui. Non sappiamo dire quanto l’incontro sia stato mancato, ma la comprensione della cronaca di quegli anni, anche in quanto spettatori esterni, certo mostra difficoltà a leggerla e ad esprimerla, e poiché appare immediata la sua trasponibilità dalla relazione fra esseri umani alla relazione fra comunità umane, l’immaginario collettivo, che gli scritti, i *reportage* del tempo hanno alimentato, sono la controprova che una critica rivolta verso il centro, da una coscienza non ancora altrettanto solida, non poteva che imbattersi in un tale limite. Il prodotto finito non fu già il mero risultato di una mediazione spazio-temporale, in prima istanza, e socio-culturale in seconda istanza, ma corrispose, nella modulazione dei contenuti dell’altro, ad una doppia alienazione del diverso. Se è vero che l’esotismo regredisce nello spazio a qualcosa che assomiglia a un folclore esterno, allora il folclorismo regredì nel tempo a una sorta di esotico interno, potendosi sintetizzare come il ritorno del “superato” di freudiana memoria. Ma l’Italia, antico regime o medioevo attardato, orgogliosa e rutilante periferia appartata, spazio fattosi inconsapevolmente tempo, l’Italia decaduta, divenne, negli anni berlinesi, per molti di quella pattuglia, la nostalgia e memoria vivente di un passato definitivamente perduto e non sostituibile se non nell’utopia del regime fascista. La polarizzazione tra arte, in senso lato, e nazionalità da una parte contribuì, in quel particolare spazio temporale, al raggiungimento di un’individualità specifica, dall’altra produsse in loro lo slittamento dell’osservatore dal terreno della storia a quello del mito.

La dicotomia tra arte e politica, tra universalità intellettuale e nazionalità fece emergere un dramma che aveva origini lontane. Su questo grande campo da gioco, Berlino, in cui la storia offriva una vasta gamma di alternative sceniche, i due poli della percezione si confusero. La percezione della realtà berlinese assunse la funzione di una metafora del desiderio, non solo politica, offrendola solo di riflesso all’apertura di molteplici prospettive. D’altronde, anche il pregiudizio storico, di tutta quella generazione coeva a Pirandello, aveva congelato l’altro, l’interlocutore berlinese, al di là dei drammi personali, entro i confini definiti della tradizione neoclassica ed esotica-demoniaca. Ma l’*Altro* costituiva anche una fonte percettivamente inesauribile, in quanto diverso e simile, come

⁹³⁶ Ad esempio nell’*Esclusa*, dove un quanto mai bizzarro irlandese riproduce i tratti di un compagno di studi, o nell’*Enrico IV*, che rievoca gli anni di Bonn, e nella *Vita che ti diedi*, che riprende il distacco dalla casa della memoria.

soggetto di molteplici prospettive sul mondo. Questo congelamento, che imprigionò nel pregiudizio la realtà berlinese e tutti i suoi personaggi attanti, tra virulente suggestioni antisemitiche e fantasiose teorie complottistiche, è l'altra faccia della riduzione del fluire dell'esperienza tedesca, del restringimento dell'orizzonte italiano entro stereotipi persistenti, supportati in ciò da interventi di illustri studiosi. L'elaborazione narrativa suggerisce una sorta d'equivalenza funzionale con il sogno freudiano, nel quale si realizzano desideri repressi dall'autorità dell'ego e del super-ego, per cui il limbo berlinese finì con l'essere, in uno spazio colto, un limbo temporale, una sorta di zona franca, almeno fino alla fine della seconda decade, dove dare corpo ad aneliti repressi dall'attualità storica e culturale dei protagonisti, conferendo loro, per così dire, il ruolo dell'inconscio freudiano. La sensazione di impotenza e di chiusura, ad esempio, che spinse Pirandello oltralpe, e così i vari Nino Frank, sovrappose la consapevolezza della contrazione del loro mondo con la riduzione dell'esperienza che ne avevano, facendo sì che i ritmi che scandirono quei giorni non avessero la forza per ridisegnare il senso dello spazio, della memoria e dell'alterità.

Corrado Alvaro scrisse che

Nessuna libertà esiste quando non esiste una libertà interiore dell'individuo. Uno dei caratteri della civiltà d'oggi consiste proprio nella mancanza di libertà di giudizio. I criteri per cui i cittadini di un paese giudicano più o meno progressisti quelli di altri paesi, sono d'una puerilità da non potersi quasi riferire.⁹³⁷

Per ognuno di loro, dunque, i personaggi della storia di quei giorni furono solo interlocutori fittizi e strumentali? La scena berlinese, in quanto tale, non riuscì mai a costituire l'oggetto vero dell'assunzione empirica? Il viaggiatore Corrado Alvaro, e il suo io narratore, furono insomma i termini di una rinegoziazione i cui confini ondeggiarono tra l'Altro e il Sé, facendo sì che l'asimmetria delle relazioni e la rappresentazione dei termini in questione intrecciassero l'anelito di una cultura universale con una narrativa disgiuntiva di sé stessi, rendendo impossibile un bilanciamento dell'utopia dell'uomo collettivo e dell'onirico solipsistico.

La difficoltà a recepire nella sua integralità la dimensione di quelle relazioni, non solo non superò i confini temporali, ma anzi sembrò svilupparsi trasversalmente ad esse. Nella circolarità dell'inganno, dello scambio delle parti, gli italiani a Berlino tra le due guerre, furono vicini e comparse della stessa scena, in un sovrapporsi di dimensioni dell'esistenza, talvolta sfiorandosi, ma rimanendo, anch'essi nei loro cenacoli, fundamentalmente estranei o tutt'al più complici l'uno dell'incomprensione dell'altro. Antonio Giuseppe Borgese, commentando il conferimento del premio Nobel a Pirandello, ebbe a scrivere che „La vita è solo un trucco, una farsa degli dei (che, a loro volta, non esistono per

⁹³⁷ Cfr. Corrado Alvaro, *Quasi una vita: Giornale di uno scrittore*, Roma, Edizioni PEM, 1968, p. 53.

niente)”⁹³⁸. Cosa ha, dunque, costruito e decostruito le relazioni nella realtà metropolitana sulla Sprea? Sull’esempio di Pirandello, si potrebbe affermare che si rovesciarono, per così dire, i termini dell’esotismo, constatando quanto l’interazione avesse determinato e segnato cambiamenti sostanziali nelle vite di molti di loro, ma anche quanto, essi stessi, avessero ostinatamente proposto un fraintendimento dei rispettivi Paesi reali, sorprendentemente immobili nei loro “eterni” *cliché*, tanto che alla fine si è quasi costretti, nostro malgrado, a prendere atto della la vittoria dello stereotipo sulla conoscenza.

Il processo che aveva delocalizzato i luoghi della civiltà occidentale dall’area mediterranea al Settentrione d’Europa si avviò, proprio in quegli anni, a una sua prima conclusione, senza apportare lenimento ai propri drammi individuali.

Io, che nato fra l’ardore dello zolfo e il sole africano, sperai di quietare la nera piaga nativa tra le brume dei nordici giardini, per tornare con rinsaldata coscienza al nudo dovere del mio tormento.⁹³⁹

Come nel caso di Pier Maria Rosso di San Secondo, si trattò „di un dramma che affonda[va] le sue radici nell’antagonismo che oppone[va] ragione e passione, spirito e corpo, anima e materia”; Nord e Sud altro non furono che isotopie prese in prestito dalla geografia per significare un malessere d’origine metafisico, determinato dall’essere bifronte di ciascun individuo: non ultimo il suo conterraneo Pirandello.

⁹³⁸ „Life is just a trick, a farce of the gods (who, in their turn, do not exist at all).” Giuseppe Antonio BORGESSE, *Luigi Pirandello Nobel Prize Winner*, in *Una Sicilia senza aranci*, op. cit., p. 231.

⁹³⁹ Cfr. Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La Bella addormentata*, in *Teatro*, vol. I., «A Maria Melato», pp. 235-236.

BIBLIOGRAFIA

A

- Marta ABBA, *Un'attrice allo specchio*, in «Il Dramma», A. VII, n. 125, 1 novembre 1931.
- Marta ABBA, *Caro Maestro ... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.
- Stefania ACCIAIOLI, *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'io alla polifonia dell'esistenza*, Napoli, A. De Frede, 2012.
- Mathias ADANK, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco. Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde*, Aarau, Druckereigenossenschaft, 1948.
- Adriano ADUCCO, *Dall'Italia all'Italia. Note di viaggio*, Piacenza, Stab. Tipo. Porta, 1901.
- Arnaldo AGNELLI, *I Trecento a Berlino*, Milano, Brizzi, 1897.
- Gino AGNESE, *Vita di Boccioni*, Firenze, Comunia editrice, 1996.
- Gino AGNESE, *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Napoli, Liguori Editore, 2008.
- Maria Luisa AGUIRRE D'AMICO, *Vivere con Pirandello*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.
- Alberto Cesare ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Renzo de Felice, Roma, Bulzoni, 1974.
- Sibilla ALERAMO, *Die Italienische Frau*, traduzione di Hans Feist, illustrazioni di George Grosz, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 718-721.

- Massimo ALFA RICA, *Die Bilanz der faschistischen Regierung*, in «Das Blaue Heft», A. XI, n. 3, febbraio 1929.
- Beatrice ALFONZETTI, Daniela QUARTA, Mirella SAULINI, (a cura di), *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*. Con la collaborazione di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, 2002.
- Roberto ALONGE, *Pirandello, "Mélo" di Bernstein e il film omonimo di Resnais*; in «Turin DAMS Review», 11 gennaio 2010, pp. 1-44.
- Roberto ALONGE, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.
- Roberto ALONGE, *Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Laura von ALTROCK, *Müßiggang in der modernen Großstadt: Franz Hessels „Ein Flaneur in Berlin“ und Georg Simmels „Die Großstädte und das Geistesleben“*, München, GRIN Verlag, 2013.
- Corrado ALVARO, *Italianisch*, in «Die Weltbrille», traduzione di Mimi Zoff, N. 2, febbraio 1929, pp. 44-46.
- Corrado ALVARO, *Pirandello parla della Germania, del cinema sonoro e di altre cose*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 15, 14 aprile 1929.
- Corrado ALVARO, *Arrivi e partenze. Intervista con Corrado Alvaro*. 2 giugno 1929, a firma del "postiglione d'Europa", «La fiera letteraria», A. V, n. 22, 2 giugno 1929, p. 6.
- Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Orgoglio e inquietudine*, in «L'Italia Letteraria» - Anno I, n. 15, 14 luglio 1929.
- Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Il clima culturale a Berlino*, in «L'Italia letteraria», Anno I, n. 17, 28 luglio 1929, p. 1.

- Corrado ALVARO, *La stagione Berlinese*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XI, n. 5, 1929, pp. 14-16.
- Corrado ALVARO, *Sentimento della grande città*, in «La Stampa», A. 63, n. 191, 10 agosto 1929, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Arti decorative, architettura e teatro*, in «L'Italia letteraria», A. V, n. 32, 11 agosto 1929, pp. 1-2.
- Corrado ALVARO, *Viaggio letterario in Germania. Si discorre ancora del teatro*, in «L'Italia letteraria» A. V, n. 34, 25 agosto 1929, p. 1.
- Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Vecchio e nuovo*, in «La Stampa», A. 65, n. 48, 25 febbraio 1931, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Un po' di vertigine*, in «La Stampa», A. 65, n. 54, 4 marzo 1931, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Metropoli e mondo*, in «La Stampa», A. 65, n. 63, 14 marzo 1931, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Giorni di lavoro*, in «La Stampa», A. 65, n. 79, 2 aprile 1931, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Cronaca e fantasia*, in «La Stampa», A. 67, n. 21, 25 gennaio 1933, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Un mondo fallito. Il tramonto dell'intellettualismo berlinese cresciuto nella torbida atmosfera del dopoguerra*, in «La Stampa», A. 67, n. 68, 21 marzo 1933, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Der Gatte*, traduzione di Elisabeth Mayer-Wolff, in «Europäische Revue» 10, 1934, pp. 660-670.
- Corrado ALVARO, *Hermaphrodit*, in *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen*

- italienischen Dichtung*, a cura di Ruggero Vasari, Leipzig, Möhring, 1934.
- Corrado ALVARO, *Terra nuova. Prima cronaca dell'agro pontino*, Roma, Istituto Naz. Fascista di Cultura, Ed. Di Novissima, 1935, p. 66.
- Corrado ALVARO, *Die Traubentreterin*, traduzione di Elisabeth Mayer-Wolff, in «Europäische Revue» 13, 1937, pp. 649-653.
- Corrado ALVARO, Raffaele DI MURO, Stefano LANDI, Guido PIOVENE, Marco ROBERTAZZI, Cesare ZAVATTINI (compilatori), *Almanacco letterario Bompiani 1938- XVI. Omaggio a Luigi Pirandello*, Milano, Bompiani, 1937.
- Corrado ALVARO, *La casa oggi e domani*, in «La Stampa», A. 73, n. 27, 1 febbraio 1939, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Das Bildnis der Melusina*, traduzione di Hans Leifhelm, in «Das innere Reich», 6, 1939-1940, pp. 131-136 e pp. 318-321.
- Corrado ALVARO, *Appunti e ricordi su Luigi Pirandello*, in «Arena. Rassegna di studi teatrali», A. I, n. 3, Roma, Editori riuniti, 1953, pp. 159-184.
- Corrado ALVARO, *Emblemi*, in «Corriere della Sera», A. 79, n. 130, 2 giugno 1954, p. 3.
- Corrado ALVARO, *Italienisches Reisebuch*, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1956.
- Corrado ALVARO, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1966.
- Corrado ALVARO, *Quasi una vita, Giornale di uno scrittore*, prefazione di Geno Pampaloni, Milano, PEM, 1968.
- Corrado ALVARO, *Zeit der Lüge*, introduzione di Alfred Antkowiak, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1970.
- Corrado ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Abete, 1976.

- Corrado ALVARO, *Libri di cento pagine. Sintesi del pensiero umano*, a cura di Vito Teti, Vibo Valentia, Monteleone, 1993.
- Corrado ALVARO, *Scritti dispersi*, a cura di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995.
- Corrado ALVARO, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2001.
- Corrado ALVARO, *Il mare*, Nuoro, Ilisso Edizioni, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2006.
- Corrado ALVARO, *Corrado Alvaro e il "Corriere della Sera". Carteggio 1919 – 1955*, a cura di Mario Strati, Roma, Carocci, 2007.
- Corrado ALVARO, *Il teatro di Corrado Alvaro*, Roma, Ed. Ponte Sisto di Linea Grafica, 2007.
- Corrado ALVARO, *Scritti su Pirandello*, introduzione e testo critico a cura di Alessio Giannanti, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013.
- Corrado ALVARO, *Corrado Alvaro e il cinema. Una magnifica ossessione*, Reggio Calabria, Città del sole edizioni, 2018.
- Corrado ALVARO, Massimo BONTEMPELLI, Nino FRANK, *Lettere a "900"*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1986.
- Luigi AMBROSIANI, *Un mese in Germania durante la guerra*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1915.
- Eva AMENDOLA KÜHN, *Vita con Giovanni Amendola. Epistolario 1903-1926*, Firenze, Parenti, 1960.
- Antonio ANIANTE, *Sommer in Malafede*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 730-734, traduzione di Hans Feist, ill. di Gabriele Mucchi, *Wasserrad auf dem Wannsee*, 1919.

Giuseppe Bernardo ARNABOLDI CAZZANIGA, *Passeggiata in Germania*, Milano, Menotti Bassani, 1905.

Alberto ASOR ROSA, *Massimo Bontempelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. 12.

Giuseppe AVENTI, *Il "Premio Mussolini" a Rosso di San Secondo*, in «Comœdia. Rassegna mensile del Teatro», A. XVI, n. 6, giugno 1934, pp. 23-24.

B

Riccardo BADOGLIO, *Berlino e la sua scuola popolare*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1912.

Hugo BALL, *Die Flucht aus der Zeit. Fuga saeculi*, München, Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet, 1931.

Ulrich BALTZER, *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt. Das neue Theater*, in «Königsberger Allgemeine Zeitung». Abendausgabe, A. 56, n. 34, 27. Januar 1930, p. 4.

Christiane BARCKHAUSEN, *Auf den Spuren von Tina Modotti*, Kiel, Agimos, 1997.

Christiane BARCKHAUSEN, Bruna MANAI, *Tina Modotti. Verità e leggenda*, Trieste, Asterios, 2017.

Bruno BARILLI, *Italianisch*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 749-750.

Susan BASSNETT, Jennifer LORCH (a cura di), *Luigi Pirandello in the theatre. A documentary record*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1993.

Sigrid BAUSCHINGER, *Else Lasker-Schüler Biographie*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2004.

Walter BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, Berlin, Das Arsenal, 1984.

- Walter BENJAMIN, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2011., voll. I-II.
- Gottfried BENN, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, a cura di Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes, 1968, vol. 7.
- Gottfried BENN, *Poesie statiche*, introduzione e traduzione di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1972.
- Marco BERTOLINI, *Attraverso l'Europa occidentale in bicicletta*, Bene Vagienna, Tipografia dell'orfanotrofio, 1913.
- Manfred BEYER (a cura di), *Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften. Betrachtungen zur Zeit. Aufsätze zu Kunst und Literatur*, Berlin, Rütten & Loening, 1968.
- Gaetano BICCARI, *Tre prose dimenticate di Rosso di San Secondo (Temi e motivi delle opere teatrali degli anni berlinesi negli articoli scritti per «La Stampa»)*, in «Ariel», 20, A. VII, n. 2, maggio-agosto 1992, pp. 57-70.
- Gaetano BICCARI, *La Germania di Weimar nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», A. 16, 1994/1, pp. 38-48.
- Gaetano BICCARI, *„Zuflucht des Geistes?“ Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.
- Daniela BINI, *Pirandello and his muse. The plays for Marta Abba*. Gainesville, Univ. Press of Florida, 1998.
- Ernst BLOCH, *Die italienische Deutschfreundlichkeit*, in «Die Weltbühne», A. XXI, n. 30, 21 luglio 1925, vol. 2, pp. 116-120.

- Ernst BLOCH, *Italien und die Porosität*, in «Die Weltbühne», A. XXII, n. 26, 29 giugno 1926, vol. 1, pp. 995-999.
- Ernst BLOCH, *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik (Mai 1932)*, in *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1962.
- Giovanni BOGLIETTI, *Berlino. Impressioni*, in «Nuova Antologia», 1 maggio 1899, pp. 3-32.
- Valentino BOMPIANI, Cesare ZAVATTINI (a cura di), *Almanacco letterario 1933*, Milano, V. Bompiani, 1933.
- Massimo BONTEMPELLI, *Justification*, «900», A I. n. 1, 1926.
- Massimo BONTEMPELLI, *Notturmo*, in «Weltbühne», A. XXIV, n. 34, 28 agosto 1928, vol. 2, p. 284-287.
- Massimo BONTEMPELLI, *Poker-Novelle*, in «Der Querschnitt», A. IX, n. 6, giugno 1929, pp. 409-418.
- Massimo BONTEMPELLI, *Die Ankunft in Rom*, traduzione di Cyril Malo, ill. di Rudolf Großmann [paesaggio italiano], in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 735-737.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *La nuova Germania*, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1909.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *Elegie a Maryke*, in «Corriere della Sera», A. 39, n. 62, 3 marzo 1914, p. 3.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *Rosso di San Secondo*, in «L'Illustrazione italiana» XLIII, n. 35, 27 agosto 1916, p. 186.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *La nuova Germania. La Germania prima della Guerra*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *Italia e Germania*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1919.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *Per una cultura europea. Le lettere di Giuseppe Antonio Borgese a Otto von*

- Taube (1907-1952)*, a cura di Mariarosaria Olivieri, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2002.
- Giuseppe Antonio BORGESE, *Una Sicilia senza aranci. Rosso di San Secondo*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Massimo Onofri, Roma, Avagliano Editore, 2005.
- Nino BORSELLINO, *Pirandello a Berlino: un esilio volontario*, in «Nuova antologia-Quaderni», A. CXXVI, n. 2218, aprile-giugno, 2001, pp. 225-234.
- Bart van den BOSSCHE, Monica JENSEN (a cura di), *Le passioni di Pirandello. Atti del convegno internazionale Lovanio-Anversa, 11-12 maggio 2007*, Firenze, Cesati, 2010.
- Giuseppe BOTTAI, *Der Faschismus in Selbstdarstellung. Die Grundsätze des Faschismus*, illustrazioni di Carl Hofer [uomo a cavallo con lancia], in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 709-713.
- Luigi BOTTAZZI, *Visita a Pirandello*. In «Corriere della Sera», A. 52, n. 244, 13 ottobre 1928, p. 3.
- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Rispondo a Silvio d'Amico*, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 2, 13 gennaio 1929, p. 6.
- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Lettera sul Teatro a Benito Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 20, 10 marzo 1929, p. 6.
- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Educati sì ma col "cortello"*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 35, 1 settembre 1929, p. 6.
- Anton GIULIA BRAGAGLIA, *Il film sonoro*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XI, n. 7, 1929, pp. 21-22.
- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Il Teatro di Piscator*, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XIII, n. 1, 1931, p. 33.

- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Per una scuola ufficiale di Cinema in Italia*, in «Cinemondo», 97, 5 ottobre 1931, 137-152.
- Anton Giulio BRAGAGLIA, *Canto della sirena per Pirandello*, in «L'Italia Letteraria», A. IV, n. 25, luglio 1932, pp. 2-3.
- Abele BRAZZOLA, *Da Firenze a Firenze*, Firenze, Civelli, 1903.
- Bertolt BRECHT, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, a cura di Herta Ramthun, introduzione di Luciano Zagari, traduzione di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1983.
- Marina BRESSAN, *Der Sturm e il Futurismo*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2010.
- Barbara BRUNN e Birgit SCHNEIDER, *Italienische Intellektuelle in Berlin. Großstadterfahrung im Zwiespalt der Gefühle von der Jahrhundertwende bis heute*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», n. 18, novembre 1987, p. 60.
- Barbara BRUNN, Birgit SCHNEIDER, *Direttissimo Roma-Berlin. Italienische Autoren des XX. Jahrhunderts reisen nach Berlin*, Berlin, Das Arsenal, 1988.
- Oskar BÜDEL, *Pirandellos Dichtungen über das Theater und die Kunst-Leben-Antinomie*, Würzburg, Universität Dissertation, 1950.
- Oskar BÜDEL, *Pirandello*, in *Studies in modern European literature and thought*, London, Bowes & Bowes, 1969.
- Albrecht BUSCHMANN e Dieter INGENSCHAY (a cura di), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- Ferruccio BUSONI, *Busoni Nachlass BI*, Mus. Ep. F. Busoni 102, Preußischer Kultur Besitz, Staatsbibliothek Berlin.

- Ferruccio BUSONI, *Busoni Briefe an seine Frau*, a cura di Friedrich Schnapp, introduzione di Willi Schuh, Erlenbach-Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935.
- Ferruccio BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*. Scelta e note di Antony Beaumont, edizione italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, traduzioni di Laura Dallapiccola, Milano, UNICOPLI, 1988.
- Ferruccio BUSONI, *Briefe an seine Frau: 1889-1923*, a cura di Martina Weindel, Wilhelmshaven, Noetzel, 2015.
- C**
- Giovanni CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, introduzione di Rosso di San Secondo, Roma, Vito Bianco Editore, 1957.
- Francesco CÀLLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio Editori, 1991.
- Andrea CAMILLERI, *Pirandello. La guerra delle ceneri*, in «La Stampa», A. 132, n. 161, 14.06.1998, p. 19.
- Andrea CAMILLERI, *Pirandello vola nella notte*, in «La Stampa», A. 132, n. 163, 16.06.1998, p. 23.
- Andrea CAMILLERI, Roberto SCARPA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Andrea CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, BUR, 2008.
- Andrea CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Edizione speciale per la messa in scena al Teatro Greco di Siracusa dell'11 giugno 2018, Palermo, Sellerio, 2019.
- Vittorio CANIGIANI, *In Germania e in Austria, appunti di viaggio*. Firenze, Stab. Tipo. Fiorentino, 1894.

- Giulio CAPRIN, *Colloqui con Pirandello*, in «La Lettura», Rivista mensile del «Corriere della Sera», Anno XXVII, n. 3, 1 marzo 1927.
- Maria CARONIA, *Tina Modotti. Photographin und Revolutionärin*. Wien-München, Löcker, 1981.
- Alberto CAVAGLION, *Otto Weininger in Italia*, Roma, Carocci, 1982.
- Olga CERRATO, *La Berlino degli Italiani. Percorsi letterari nella metropoli del primo Novecento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1997.
- Luigi CHIARINI, *Perché è stata proibita in Germania 'La Favola del figlio cambiato'? Un'intervista a Pirandello con Luigi Pirandello – Una dichiarazione di Malipiero*, in «Quadrivio», 18 marzo 1934, p. 1.
- Paolo CHIARINI, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Cappelli, 1959.
- Paolo CHIARINI, Antonella GARGANO, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Irene CHYTRAEUS-AUERBACH e Elke UHL (a cura di), *Der Aufbruch in die Moderne. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*, Berlin, LIT-Verlag, 2013.
- Anna Chiara CIMOLI, *Misi nel cappello due biglietti. Baldessari da Berlino a Milano*, in «Solchi - Rivista d'arte», I, n. 1, maggio 1997, pp. 7-10.
- Anna Chiara CIMOLI, *Luciano Baldessari scenografo a Berlino. La 'Santa Giovanna'*, in «Arte Incontro», n. 40, ottobre -dicembre 2002, pp. 19-22.
- Gaetano CINGARI, Mario LA CAVA, Walter PEDULLÀ, Saverio STRATI (a cura di), *La politica di Alvaro*, Cosenza, Lerici, 1977.
- Anja CLARENBACH, *Der Schriftsteller und Journalist. Heinrich Eduard Jacob (1889 - 1967)*, Hamburg, Universität, Diss., 2003.

- Umberto COCCOLUTO FERRIGNI, *Da Firenze a Firenze*, Firenze, Stabilimento Tipografico del «Nuovo Giornale», 1909.
- Raimondo COLLINO PANSA, *Berlino nei ricordi dello scenografo Baldessari*, in «La Notte», 12 dicembre 1969, p. 3.
- Matteo COLLURA, *Il gioco delle parti: Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Milano, Longanesi, 2010.
- Umberto COLOMBINI, *Italiani all'estero. Artisti di cinematografo*, in «La Lettura», A. XXXIX, n. 4, aprile 1929.
- Michele COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Edizioni Novecento, Palermo, 1986.
- Anna COMI, Alexandra PONTZEN (a cura di), *Italien in Deutschland - Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Schmidt, 1999.
- Natale CONDORELLI, *Nei due emisferi*, Catania, Galatola, 1902.
- Gianni CONTESSI, *Luciano Baldessari architetto*, Milano, Galleria del Levante, 1978.
- Graziella CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo*, Genova, Tilgher, 1979.
- Enrico CRISPOLTI, Berthold HINZ e Zeno BIROLLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Benedetto CROCE, *La Germania che abbiamo amato*, in «La Critica». Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce, 34, 1936, pp. 461-466,

D

- Lucio D'AMBRA, *Begegnung mit Zola*, in «Das Blaue Heft», A. X, n. 16, agosto 1928, p. 529.
- Lucio D'AMBRA, *Trent' anni di vita letteraria*, Milano, Edizioni "Corbaccio", 1928-29, t. 3.
- Luigi D'ALESSIO, *Lo zolfo come metafora: Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, David Herbert Lawrence, Selma Lagerlöf*, Salerno, Il sapere, 1996.
- Alessandro D'AMICO (a cura di), *Pirandello. Ieri e oggi. Prima raccolta. Scritti di Oscar Büdel, Giovanni Calendoli, Paolo Chiarini, Luigi Ferrante, Ruggero Jacobbi, Giorgio Prosperi. "Cappiddazzu paga tuttu"*, Milano, Piccolo Teatro - Quaderni del Piccolo teatro, 1961.
- Alessandro D'AMICO, Alessandro TINTERRI, *Pirandello capocomico: la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Fedele D'AMICO (a cura di), *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.
- Luigi Filippo D'AMICO, *L'uomo delle contraddizioni. Pirandello visto da vicino*, Palermo, Sellerio, 2007.
- Silvio D'AMICO, *Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*, in «La Tribuna - L'Ida Nazionale», 6 settembre 1933, p. 4.
- Mario DA SILVA, *Italianische Literatur heute*, traduzione di Cyril MALO; ill. di SCHÄFER-AST, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 743-746.
- Mario DA SILVA, *Die Galerie in Mailand*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 752-753.

- Mario DA SILVA, *Italienische Volkslieder*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 756-757.
- Mario DA SILVA, *Corriere tedesco*, in «Scenario. Rivista mensile delle arti della scena», A. I, n. 2, marzo 1932, pp. 43-46.
- Theodor DÄUBLER, *Kleine Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien*, in «Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst», 6, (7/8), 19 febbraio 1916, pp. 103-104.
- Ivon DE BEGNAC, Francesco PERFETTI (a cura di), *Taccuini mussoliniani*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Stefano DELLA CASA, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- Luciano DE MARIA (a cura di), *La grande Milano tradizionale e futurista, Una sensibilità italiana nata in Egitto*, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1969.
- Fausto DE MICHELE, Michael RÖSSNER (a cura di), *Pirandello e l'identità europea. Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani*, Graz, 18-20 ottobre 2007, Pesaro, Metauro, 2007.
- Mario DESSI, *Berlino vivaio di stelle*, in «La Lettura», Anno XXX, N. 1, gennaio 1930, pp. 86-93.
- Matteo DI GESÙ, *Una avanguardia postmoderna?* in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 30, n. 1, gennaio/aprile 2001, pp. 117-133.
- Antonio DI GRADO, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1988.
- Cornelio DI MARZIO, *Italienische Volksfeste*, traduzione di Thomas Lücke, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 725-729.

- Giovanni DIOTALLEVI, *I tedeschi nella vita moderna osservati da un italiano*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1907.
- Alfred DÖBLIN, *Das Theater der kleinen Leute*, «Das Theater. Illustrierte Zeitschrift für die Welt der Bühne», A. 1, n. 8, 11 dicembre, 1909, pp. 191–192.
- Alfred DÖBLIN, *Die Bilder der Futuristen*, in «Der Sturm», A. 3, n. 110, maggio 1912, pp. 41-42.
- Alfred DÖBLIN, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in «Der Sturm», A. 3, n. 150/151, marzo 1913, pp. 277-284.
- Alfred DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.* in «Der Sturm», A. 4, n. 158/159, maggio 1913, pp. 17-18.
- Alfred DÖBLIN, *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*, a cura di Edgar Pässler, Olten [u.a.]: Walter, 1978.
- Tilla DURIEUX, *Eine Tür steht offen*, Berlin, Henschelverlag, 1971.
- Tilla DURIEUX, *Über den Tag hinaus. Notizen von Tilla Durieux 1920 - 1933*. Kommentarband, Berlin, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, 2009.
- E**
- Kasimir EDSCHMID, *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen*, Wien, Desch, 1961.
- Wolfram EILENBERGER, *Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Hamburg, Klett-Cotta, 2018.
- Sergej Mihajlovič ĚJZENŠTEJN, *Memorie*, a cura di Ornella Calvarese, Venezia, Marsilio, 2006.

- Wilhelm Theodor ELWERT, *Qualche appunto su Pirandello in Germania*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Venezia Fondazione "Giorgio Cini" Isola di San Giorgio Maggiore 2-5 ottobre 1961. Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 197-200.
- Julius EVOLA, *Imperialismo pagano. Il fascismo dinanzi al pericolo eurocristiano. Con una appendice polemica sulle reazioni di parte guelfa*, Todi, Atanòr, 1928.
- F**
- Gisella FADIN, *I giorni e il cammino: diari di viaggio*, Roma, Ediz. «Roma letteraria», 1912.
- Enrico FALQUI, *Pirandello professore e Gentile persecutore?*, in «Il Dramma», n. 9, Roma, ILTE Industria Libreria-Tipografica Editrice, giugno 1969, pp.45-50.
- Enzo Giorgio FAZIO, Giuseppe NENCIONI (a cura di), *North and South, Geographical and Cultural Perspectives on European Modernity*, Moncalieri, Edizioni del C.I.R.V.I., 2014.
- Mara FAZIO, *Reinhardt: sulla ripresa dei Sei personaggi*, in «Ariel», 49, A. XVII, n. 1, gennaio-aprile 2002, pp. 157-162.
- Luigi FERRANTE, *Rosso di San Secondo*, Rocca San Casciano, Federigo Cappelli, 1959.
- Luigi FERRANTE, Ruggero JACOBBI (a cura di), *Il teatro*, introduzione di Francesco Flora, Roma, Bulzoni, 1975, 3 vol.
- Guglielmo FERRERO, *L'Europa giovane. Studi e viaggi nei paesi del Nord*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897.
- Richard P. FEYNMAN, *Sei pezzi facili*, Milano, Adelphi, 2000.
- Marcus FIEBIG, *Pirandello und Benjamin – zwei Skeptiker der Moderne*, München, GRIN, 2007.

- Marieluise FLEISSER, *Briefwechsel 1925-1974*, a cura di Günther Rühle, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Caterina FOGLIAROLI, *Una favola per musica. L'incontro di Malipiero e Pirandello*, in «Rivista di studi pirandelliani», A. X, n. 8/9, 1992, pp. 69-95.
- Ferdinando FONTANA, *In Tedescheria. Quadri d'un viaggio in Germania*, Milano, Galli, 1883.
- Adolfo FRANCI, *A Milano*, in «La Fiera Letteraria», 22 aprile 1928, p. 6.
- Adolfo FRANCI, *E ora, su il sipario...*, in «Comœdia», A. XI, n. 11, 1934, pp. 25-26.
- Adolfo FRANCI, *Il premio Nobel a Luigi Pirandello*, in «Comœdia», A. XVI, n. 12, dicembre 1934, p. 3.
- Nino FRANK, *In Italien per Auto*, in «Der Querschnitt», A. IV, n. 5, novembre 1924, pp. 310-316.
- Rudolf FRANK, *Spielzeit meines Lebens*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1960.
- Angelo FRASCARA, *Berlino. Quadretti e ricordi*, Acqui, Stab. Tipo.Tirelli, 1911.
- Luciana FRASSATI, *Un Uomo, un Giornale. Alfredo Frassati*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978-1982.
- Pietro FRASSICA, *A Marta Abba per non morire, Sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991.
- Ilona FRIED (a cura di), *Cultura e costituzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, prefazione di Paolo Puppa, Budapest, GMN, 2014,
- Georg FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1905.

- Georg FUCHS, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München [et. al.], Müller, 1909.
- G**
- Carla GALINETTO, *Alberto Spainì germanista*, prefazione di Giorgio Cusatelli, Gorizia, Istituto giuliano di storia cultura e documentazione, 1995.
- Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello. Fantasmès et Logique du double*, Paris, Larousse, 1971.
- Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni. Roma, Abete, 1977.
- Nino GENOVESE, *Febo Mari*, con lo scritto inedito *La casa sulla Via Lattea. Ricordo mio padre* di Isa Mari, Palermo, Edizioni Papageno, 1998.
- Umberto GENTILI, *A colloquio con Pirandello*, in «L'Impero», 12 marzo 1927, p. 3.
- Antonello GERBI, *Germania e dintorni, 1929-1933*, a cura di Sandro GERBI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1993.
- Emma GIAMMATTEI, *La solitudine del moralista, Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori 1986.
- Elio GIOANOLA, *Pirandello's Story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Gaspare GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1975.
- Gaspare GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, in «Belfagor», XLV, 3, 31.5.1990, pp. 249-266.
- Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1980, 2 voll.
- Yvan GOLL, *Hai-Kai*, in «Die literarische Welt», n. 46, 12 novembre 1926, p. 3

Henning GRUNWALD, Manfred PFISTER (a cura di), *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007.

Guido GUERRINI, *Ferruccio Busoni: la vita, la figura, l'opera*, Firenze, Monsalvato, 1944.

Armando GUIDONI (a cura di), *Atti della 1. Conferenza Incontri tra arte e scienza: dalla logica pirandelliana al relativismo di De Finetti, 15 dicembre 2007*, Monte Compatri, Controluce, 2008.

Gisela GÜNTHER, *Empfindsame Reise durch Italien*, in «Das Magazin», 87, novembre 1931, con fotografie di Eli Zander, pp. 6564-6569.

G. W. E., *Eine Stunde mit Pirandello. Das Königsberger „Neues Schauspielhaus“ führt am Sonnabend des großen Sizilianers „Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt“ Uraufführung 23. Januar 1930*. In «Königsberger Allgemeine Zeitung. Post-Ausgabe», 37/38, 2. Beiblatt, 1939.

H

Adolf HALFELD, *Amerika und die neue Sachlichkeit*, in «Der Diedrichslöwe», fascicolo 4, 1928, pp. 244-248.

Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin*, Leipzig-Wien, Verlag Dr. Hans Epstein, 1929.

Franz HESSEL, *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß*, Berlin, Verlag Taschenbuch, 2012.

Kurt HILLER, *Der Kondor. Verse von Ernst Blass, Max Brod, Arthur Drey, Salomo Friedlaender, Herbert Grossberger, Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Kurt Hiller, Arthur Kronfeld, Ilse Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, René Schickele, Franz Werfel, Paul*

- Wilhelm HÖRSTEL, *Zech*, Heidelberg, Richard Weissbach, 1912.
Genua und die beiden Rivieren, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1914.
- Jakob van HODDIS, *Weltende*, in «Die Aktion», A 3, n. 2, 8 gennaio 1913, p. 48.
- Tobias HOFFMANN, *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*, Köln, Wienand Verlag, 2018.
- Margaret HOOKS, *Tina Modotti. Photographer and Revolutionary. A definitive Biography*, London, Pandora, 1993.
- I**
- Pietro ISNARDI, *Berlino 1899-1900. Ricordi di un italiano*, Milano, Garzanti, 1940.
- J**
- Heinrich Eduard JACOB, *Gabriele D'Annunzio*, in «Die Aktion», Berlin, n. 27, 21 agosto 1911, pp. 9-10.
- Heinrich Eduard JACOB, *Würdelose Verse*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 43, n. 622, 9 dicembre 1914, p. 2.
- Heinrich Eduard JACOB, *Das Erlebnis der Neutralität*, in «Freie Bühne-Neue Rundschau», Berlin, A. 27 1916, p. 1727.
- Heinrich Eduard JACOB, *Die Genfer Reise. Zu Schickeles neuem Buch*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 48, n. 202, 6 maggio 1919, p. 2.
- Heinrich Eduard JACOB, *Neue soziologische Dichtung*, in «Neue Badische Landeszeitung», Mannheim, 1921, n. 262, 28 maggio 1921.
- Heinrich Eduard JACOB, *Solidarität*, in «Berliner Tageblatt», Berlin, A. 52, n. 560, 5 dicembre 1923, p. 2.

- Heinrich Eduard JACOB, *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910*, Berlin, Ullstein Propyläen-Verlag, 1924.
- Heinrich Eduard JACOB, *Berlin, Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl*, in «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde», Neue Folge, Frankfurt am Main, 1962, p. 189, vol. 3.
- Monty JACOBS, *Piscators Anfang. „Hoppla, wir leben“ im Theater am Nollendorfplatz*, in «Vossische Zeitung», N. 49, 5 settembre 1927, p. 2.
- Steen JANSEN, *Questa sera a Königsberg*, con una appendice di documenti, «Rivista di studi pirandelliani», A. VIII, n. 4, 1990, pp. 49-87.
- K**
- Klaus KÄNDLER (a cura di), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918-1933. Aufsätze, Bilder, Dokumente*, Berlin, Dietz, 1987.
- Anton KAES (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1918-1933. Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1983.
- Anton KAES, *Film in der Weimarer Republik*, in, *Geschichte des deutschen Films*, a cura di Wolfgang Jacobson, Stuttgart, Metzler, 1993.
- Erich KÄSTNER, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1931.
- Franz KAFKA, *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1972.
- Georg KAISER, *Europa. Spiel und Tanz in fünf Aufzügen*. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920.
- Vassily KANDINSKIJ, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München, Piper, 1912.

- Rudolf KAYSER, *Ein Band Novellen*, in «Die Aktion», Berlin, 1912, n. 28, 10 luglio 1912, pp. 7-8.
- Rudolf KAYSER, *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*, München, Roland-Verlag, 1921.
- Rudolf KAYSER, *Amerikanismus*, in «Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung vom Sonntag», A. 232, n. 458, 27 settembre 1925, p. 2.
- Alfred KERR, *Toller: „Hoppla wir leben!“ Piscator-Bühne, Nollendorfplatz*, in «Berliner Tageblatt», A. 56, n. 419, 5 settembre 1927, p. 2.
- Alfred KERR, *Teatro tedesco in crisi*, in «Scenario», A. I, n. 5, giugno 1932, pp. 7-16.
- Alfred KERR, *A propos de Pirandello. Le Prix Nobel de Littérature*, in «Les nouvelles littéraires: Artistiques et Scientifiques. Le grand Hebdomadaire intellectuel», 12, 8 dicembre 1934, p. 6.
- Alfred KERR, *Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*, a cura di Hugo Fetting, Berlin, Henschelverlag, 1981.
- Alfred KERR, *„Ich sage, was zu sagen ist“. Theaterkritiken, 1893-1919*, a cura di Günther Rühle, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1998.
- Alfred KERR, *Mein Berlin. Schauplätze einer Metropole*, con introduzione di Günther Rühle, Aufbau-Verlag, 1999.
- Alfred KERR, *Zwischen Paris und Rom. Reiseimpressionen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.
- Alfred KERR, *„So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*, a cura di Günther Rühle, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2001.
- Harry Graf KESSLER, *Das Tagebuch 1926-1937*, a cura di Sabine Gruber [et. al.], Stuttgart, Cotta, 2010.

- Walther Felix KIAULEHN, *Berlin. Schicksal einer Weltstadt*, Berlin und München, Biederstein, 1958.
- Cornelia KLETTKE (a cura di), *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà. Atti del convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello (Berlino/Potsdam, 26-27 ottobre 2017)*, Berlin, Frank & Timme, 2019.
- Thomas KLINKERT, Michael RÖSSNER (a cura di), *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006.
- Siegfried KRACAUER, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.
- Günter KUNERT, *Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte*, München-Wien, Carl Hauser Verlag, 1978.
- L**
- Asja LACIS, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, München, Rogner & Bernhard, 1971.
- Selma LAGERLÖF, *L'imperatore di Portugallia*, traduzione di Ada Terziani, con prefazione di Bonaventura Tecchi, Milano, V. Bompiani, 1946.
- Ruth LANDSHOFF, *Klatsch, Ruhm und kleine Feuer*, Köln, Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- Leo LANIA, *Italien und der Faschismus*, in «Weltbühne», A. XVIII, n. 45, 9 novembre 1922, vol. 2, pp. 491-495.
- Enzo LAURETTA (a cura di), *Pirandello e la politica. Atti del XXVIII convegno internazionale Agrigento 7-10 dicembre 1991*. Saggio introduttivo di Giovanni Spadolini. Milano, Mursia, 1992.

- Enzo LAURETTA, *Pirandello e l'Europa. Le relazioni e le comunicazioni del 38° convegno internazionale organizzato in Agrigento nel dicembre del 2001 dal Centro Nazionale Studi Pirandelliani*, Lecce, Manni, 2001.
- Roberto LAVARINI, *Viaggiatori. Lo spirito e il cammino*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2005.
- Manfred LENTZEN (a cura di), *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008.
- Rudolf LEONHARDT, *Protokoll einer Versammlung von Schriftstellern und Intellektuellen, Weimar, 31.12.1914*, Jewish National & University Library, M. Buber Archive, Sig. Arc. Ms. Var. 350/415, p. 1.
- Carlo LINATI, *Passeggiata con Rosso*, in «Comœdia», A. XIV, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1932, pp. 15-16.
- Jutta LINDER, *Pirandello sulla scena di lingua tedesca*, in «Ariel», 37-39, A. XIII, n. 1-2, gennaio-agosto 1998.
- M**
- Stefano MAINONI, *In Germania*, Roma, Tip. Voghera, 1880.
- Curzio MALAPARTE, *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961.
- Jeanette R. MALKIN, *Der Theatermann Otto Brahm ein widerwilliger Jude*, in «Aschkenas» Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden, vol. 24, dicembre 2014, pp. 215-242.
- Cyril MALO, *Ein bedeutender Vertreter der jungen Dichtergeneration Italiens in Berlin*.

- Gespräch mit Corrado Alvaro*, in «Die literarische Welt», A. 5, n. 4, 1929.
- Cyril MALO, *Corrado Alvaro: Verborgene Antlitze*, in «Die literarische Welt» A. 6, n. 39, 1930.
- Heinrich MANN, Thomas MANN, *Heinrich und Thomas Mann in Italien*, Roma, Casa di Goethe, 2005.
- Klaus MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Carlo MANZI, *Da Roma allo Spitzberg. Viaggio ed impressioni di due ignoranti*. Roma, E. Loescher, 1900.
- Fernando MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, con prefazione di Mario Verdone, Siena, Betti Editrice, 2005.
- Daniela MARCHESCHI (a cura di), *Alloro di Svezia: Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale, Fo: le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, Parma, MUP, 2007.
- Virgilio MARCHI, *Elogio dell'architettura scenica*, in «La Fiera Letteraria», Anno V, n. 30, 22 luglio 1928, p. 4.
- Mario MARIANI, *La Germania nelle sue condizioni militari ed economiche dopo nove mesi di guerra*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1915.
- Federico MARISI, *Viaggio in Germania*, Chieti, Tipografia del Popolo, 1895.
- Renata MARSILI ANTONETTI, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi, 1998.
- Renata MARSILI ANTONETTI, *Lina e Luigi Pirandello. Una vita straordinaria*, Roma, Azimut, 2007.
- Lino MÀSALA, *L'estate in Germania*, in «Comœdia», A. XIII, n. 9, 15 settembre - 15 ottobre 1931, p. 27.

- Gaetano MASI, *Vita e città germaniche. Note di viaggio e studi*, Vicenza, Società anonima tipografica, 1912.
- Ferruccio MASINI, *Rosso di San Secondo in Il teatro di Rosso di San Secondo*, Padova, Tipografia poligrafica moderna, 1973.
- Ferruccio MASINI, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Lavinia MAZZUCCHETTI, "La Duse" di E. A. Rheinhardt, in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XI, n. 5, 1929, p. 17.
- Lavinia MAZZUCCHETTI, *Si festeggia Hauptmann*, in «Comœdia», A. XIV, n. 12, 15 dicembre 1932 - 15 gennaio 1933, p. 14.
- Lavinia MAZZUCCHETTI, *Il teatro in Germania. Umori nuovi*, in «Comœdia», A. XVI, n. 1, 15 gennaio 1934, pp. 25-29.
- Franz Norbert MENNEMEIER (a cura di), *Der Dramatiker Pirandello*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1965.
- Stefano MILIOTO (a cura di), *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Agrigento, Centro Nazionale di studi Pirandelliani, 1983.
- Stefano MILIOTO, Enzo Scrivano, (a cura di), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984.
- Stefano MILIOTO (a cura di), *Il punto su Pirandello, Atti del 54° convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni Luxografica, 2017.
- Stefano MILIOTO (a cura di), *Sei personaggi in cerca d'autore, 1921-2021, Atti del 58° convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni Luxografica, 2021.

- Pietro MILONE, *Pirandello accademico d'Italia e il "volontario esilio". Fascismo, vinti, giganti.* Fano, Metauro, 2017.
- Piero MIOLI (a cura di), *Martini docet: atti delle Giornate di studio: lo la musica son...: manifestazioni per il bicentenario del Conservatorio di Bologna: classi, regolamenti, musicisti e musicologi per due secoli: lo stato di attuazione della riforma e prospettive di sviluppo: Sala Bossi, 30 settembre - 2 ottobre 2004,* premessa di Carmine Carrisi, Bologna, Conservatorio di musica Giovan Battista Martini, 2007.
- Giovanni MIRACOLO, *Il film sonoro. Roma-Berlino: Antonio Giulio Bragaglia <fotografa> i belli,* in «Comœdia», A. XI, n. 7, 15 luglio-15 agosto, 1929, pp. 21-22.
- Enzo MISEFARI, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento,* prefazione di Paolo Alatri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1981.
- Manlio MISEROCCHI, *Ecco Berlino,* in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XI, n. 1, 1929, pp. 29-30.
- Manlio MISEROCCHI, *Un'annata di teatro a Berlino,* in «Comœdia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», A. XII, n. 8, 1930, pp. 9-10.
- Martin MITTELMEIER, *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea,* Milano, Feltrinelli, 2019.
- Ladislao MITTNER, *Storia della letteratura tedesca,* Torino, Einaudi, 1978, 3 tomi.
- Tina MODOTTI, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931),* a cura di Valentina Agostinis, Milano, Abscondita, 2008.
- Mario MOHR, *Dichter und Modegott,* in «Der Kritiker», A. 7, 2. febbraio 1925, pp. 18-20;

- Mario MOHR, *Dichter und Modegott*, in «Der Kritiker», A. 7, settembre-ottobre, p. 88,
- Mario MOHR, *Dichter und Modegott*, in «Der Kritiker», A. 7, dicembre, pp. 104-105.
- Paolo MONELLI, *Io e i tedeschi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1927.
- Paolo MONELLI, *Ich und die Deutschen*, traduzione ed introduzione di Willi Hirdt, Bonn, Romanistischer Verlag, 2009.
- Aldo Maria MORACE (a cura di), *Corrado Alvaro. Atti del convegno letterario di Mappano Torinese (16-17 marzo 2001)*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2002.
- Amedeo MORANDOTTI, *Germania in guerra. Diario berlinese (agosto 1914 - aprile 1915)*, Milano, Ravà, 1915.
- Amedeo MORANDOTTI, *Scritti, con un ricordo biografico di Giulio Caprin*, Milano, A. Mondadori, 1928.
- Franco MUSARRA, Bart van den BOSSCHE, Isabelle MELIS (a cura di), *Pirandello e le metamorfosi del testo. Atti del convegno internazionale Lovanio (B) - Helmond (NL), 24-25 giugno 2005*, Firenze, F. Cesati, 2009.

N

- Michela NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

O

- Vincenzo ORIOLES (a cura di), *L'ultimo Pirandello (1928-1936). Verso il convegno del 2011 sugli inediti del Fondo Torre Gherson: atti del convegno, Latisana Rivignano, 11 dicembre 2010*. Roma, Il Calamo, 2012.

- François ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini, 2001.
- François ORSINI, *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*, Cosenza, Pellegrini, 2005.
- P**
- Felice PAGANI, *Vivendo in Germania*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1909.
- Frédéric PAJAK, *Manifesto incerto con Walter Benjamin, sognatore sprofondato nel paesaggio*, Roma, L'orma editore, 2020.
- Antonio PALERMO, Emma GIAMMATTEI, *La solitudine del moralista, Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986.
- Antonio PALERMO, *Alvaro dentro e fuori le mura*, in «Critica letteraria», 117, 2002, pp. 779-794.
- Antonio PALERMO, *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- Otto Alfred PALITZSCH, *Die Eroberung von Berlin*, in «Der Kreis», fascicolo 7/8, luglio-agosto 1928, pp. 396-400.
- Ivo PANNAGGI, *Da Berlino. Architetti moderni*, in «L'Ambrosiano», A. IX, n. 305, 24 dicembre 1930, p. 3.
- Dario PAPA, *Viaggi*, Lecco, A. Rota, 1893, vol. 2.
- Giuseppe PARON, Giacomo Sebastiano PEDERSOLI, (a cura di), *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel con inediti: fotografie, lettere, telegrammi, e la poesia erotica Innovazione dedicata a Marta Abba; l'elenco delle opere del fondo Torre Gherson e uno studio sulla vera genesi de I Giganti della Montagna*. Latisana, Fondo Torre Gherson, 2008.
- Emiliano PASTERIS, *Una missione sul Reno*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1912.

- Emiliano PASTERIS, *Una missione sul Baltico*, Roma, Tipografia Unione Editrice, 1914.
- Beata PAŠKEVICA, *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Essen, Klartext-Verlag, 2006.
- Leonardo PATERNA BALDIZZI, *Fra uno schizzo e una nota*, Torino, Tip. Lit. Camilla e Bertolero, 1905.
- Corrado PAVOLINI, *'Germania svegliati'*, Roma, Libreria del Littorio, 1931.
- Ippolito PEDERZOLLI, *Il viaggio degli studenti a Berlino*, in «Il Globo», A. XI, n. 8, maggio 1897.
- Camillo PELLIZZI, *Non ammirare, non giudicare (Suggerimenti ai letterati che viaggiano)*, in «L'Italia Letteraria», Anno V, n. 31, 25 agosto 1929, p. 1.
- Gilda PENNICA (a cura di), *Pirandello e la Germania. Atti del convegno del Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento*, a cura di Gilda Pennica, Palermo, Palumbo, 1984.
- Giuseppe PIAZZA, *La Germania tra l'Europa e l'Antieuropa*, Foligno, Franco Campitelli, 1931.
- Giuseppe PIAZZA, *Oggi la nuova Germania celebrerà festosamente la sua rinascita*, «La Stampa», A. 67, n. 54, 4 marzo 1933, p. 7.
- Giuseppe PIAZZA, *Hitler rinnova dinanzi a un'immensa folla la promessa di liberare il Reich dal peso di quattordici anni di governo*, «La Stampa», A. 67, n. 55, 5 marzo 1933, p. 2.
- Giuseppe PIAZZA, *La travolgente vittoria di Hitler*, «La Stampa», A. 67, n. 56, 6 marzo 1933, p. 1.
- Giuseppe PIAZZA, *La Germania fascista verso il suo nuovo destino. Il crollo dei regimi democratici*, «La Stampa», A. 67, n. 57, 7 marzo 1933, p. 1.

- Giuseppe PIAZZA, *Tutto il Reich si sta uniformando alla politica del governo hitleriano*, «La Stampa», A. 67, n. 59, 10 marzo 1933, p. 5.
- Giuseppe PIAZZA, *La resa del Centro tedesco alla politica dominatrice di Hitler*, «La Stampa», A. 67, n. 63, 15 marzo 1933, p. 2.
- Giuseppe PIAZZA, *La Germania celebra la sua rinascita nel suggestivo ambiente di Postdam*, «La Stampa», A. 67, n. 69, 22 marzo 1933, p. 1.
- Kurt PINTHUS, *Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack. Einleitung von Kurt Pinthus und ein Brief von Franz Blei*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1914.
- Kurt PINTHUS (a cura di), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichter*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920.
- Guido PIOVENE, *Ricordo di Berlino 1929*, in «La Stampa», A. 99, n. 74, 28 marzo 1965, p. 3.
- Luigi PIRANDELLO, *Pirandello con l'asino*, in «Der Querschnitt», A. VIII, n. 5, maggio 1928, [s. i.].
- Luigi PIRANDELLO, Francesco von MENDELSSOHN, *Besser als früher. Ein Schauspiel in drei Akten*, Deutsche Gesamtausgabe, Berlin, Häger, 1926.
- Luigi PIRANDELLO, *Die Schneckenblüte*, in «Die Weltbrille», n. 7, novembre 1928, pp. 12-13.
- Luigi PIRANDELLO, *Einer, Keiner, Hunderttausend*. Geleitwort von Alfred Kerr, Zürich-Leipzig, Orell Füssli, 1928.
- Luigi PIRANDELLO, *Kurbeln. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmopérateurs Serafin Gubbio*, traduzione di Hans Feist con la collaborazione di Wilhelm Emanuel Süskind, Berlin, Wegweiser-Verlag, 1928.

- Luigi PIRANDELLO, *Marta Abba*, in «Die Weltbrille», n. 1, gennaio 1929, pp. 37-38.
- Luigi PIRANDELLO, *Der Mann mit der Blume im Mund*, in «Das blaue Heft», n. 4, 16 febbraio 1929, pp. 140-146.
- Luigi PIRANDELLO, *Luigi Pirandello* in «Revue des Monats», A. 3, fasc. 5, marzo 1929, p. 522.
- Luigi PIRANDELLO, Harry KAHN, *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*, Berlin, Hobbing, 1929.
- Luigi PIRANDELLO, Adolf LANTZ, *Sechs Personen suchen einen Autor*, Berlin, Hobbing. 1929.
- Luigi PIRANDELLO, *Abbasso il pirandellismo*, in «Il Dramma», A. VII, n. 128, 15 dicembre 1931, pp. 26-28.
- Luigi PIRANDELLO, *Barzellette*, in «L'Argante», A. XXX, n. 1, 1932, p. 57.
- Luigi PIRANDELLO, *Carteggi Inediti (con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma, 1950.
- Luigi PIRANDELLO, *Mattia Pascal - Einer, keiner, hunderttausend, 2 Romane*, traduzione di Piero Rismondo, testi di Kjell Strömberg, Per Hallström, Mario Apollonio, traduzione dei testi allegati Hans Roesch, Zürich, Coron-Verlag, 1970.
- Luigi PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973.
- Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, 2 voll.
- Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, Milano, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori, 1986, 2 voll.

- Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- Luigi PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, con la collaborazione di Ferdinando Taviani, Andrea Pirandello e Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2006.
- Luigi PIRANDELLO, Stefano PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2008.
- Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore: Novella cinematografica*, a cura di Umberto Cantone, Bellinzona, Edizioni Casagrande (Alfabeti), 2017.
- Iris PLACK, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandellos Bühnenwerk*, Frankfurt am Main-Mainz, Lang, 2002.
- PLATONE *Alcibiade Maggiore (o Primo)*, <http://www.miti3000.it/mito/biblio/platone/alcibiade.htm>
- Alessandro PRAMPOLINI, *Italianisches Theater*, in «Der Querschnitt», A. V, n. 7, luglio 1925, pp. 586-590.
- Maria Chiara PROVENZANO, *Topografia di un passeggiatore solitario: la Berlino di Rosso di San Secondo*, in *Natura, società e letteratura. Atti del XXII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-10.
- Elio PROVIDENTI, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Lenz PRUETTING, *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München, Kitzinger, 1971.
- Ivan PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, prefazione di

Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

Q

Salvatore QUASIMODO,

Ed è subito sera. Poesie e discorsi sulla poesia, a cura di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1996.

Maria QUATTRINO,

Dal Po alla Sprea. Viaggio narrato ai fanciulli, Torino, Libreria Salesiana, 1910.

R

Paul RAABE,

Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, Stuttgart, Metzler, 1964.

Alberto RAFFAELLI,

La comparsa. Luigi Pirandello accademico d'Italia, Firenze, Franco Cesati, 2018.

Franco RAGAZZI (a cura di),

Kandinsky Vrubel' Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria. Genova, Palazzo Ducale, 27 ottobre 2001 - 17 febbraio 2002, Milano, Mazzotta Editore, 2001.

Gino RAYA,

Su alcune lettere di Rosso di San Secondo, in «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», Firenze, Le Monnier, marzo 1972, vol. DXIV, fasc. 2055, pp. 402-406.

Franco RELLA,

Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi, Milano, Feltrinelli, 2001.

Ludwig RENN,

La guerra, traduzione dal tedesco e prefazione di Paolo Monelli, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929.

Emil Alphons RHEINHARDT,

Das Leben der Eleonora Duse, Berlin, Fischer, 1928.

- Thea REIMANN, *Ein Italiener betrachtet die Deutschen. Ein Italiener, Paolo Monelli, hat ein Buch über uns geschrieben*, in «Das Blaue Heft», A. X, n. 20, ottobre 1928, pp. 623-636.
- Albrecht RIETHMÜLLER (a cura di), *Busoni in Berlin: Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Wiesbaden, Steiner, 2004.
- Rainer Maria RILKE, *Briefe an Gräfin Mariette Mirbach-Geldern-Egmont 1918-1924*, a cura di Hildegard Heidelmann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke*, Insel Verlag, 1956, Fünf Gesänge/ August I-V, *Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn*, München 2. und 3. August 1914.
- Kurt RINGGER, Erich LOOS, Hans-Werner EIRICH (a cura di), *Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur: Gedenkband*, Tübingen, Narr, 1991.
- Enrico ROCCA, *Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in «Il Popolo d'Italia», A. XV, n. 236, 4 ottobre 1928, p. 3.
- Enrico ROCCA, *Il fenomeno Brecht*, in «Scenario. Rivista mensile delle arti della scena», marzo 1932, A. I, n. 2, pp. 3-9.
- Enrico ROMA, *Pirandello poeta del «cine»*, in «Comœdia», A. XI, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1929, pp. 9-10.
- Laureto RODONI, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Verbania-Intra, Alberti editore per la Società dei Verbanisti, 1998.
- Laureto RODONI, *„Die gerade Linie ist unterbrochen“. L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915-1920*, in *La Svizzera: Terra d'Asilo – Die Schweiz al Asylland. Atti – Kongressbericht – Ascona 1998*, in «Schweizer Jahrbuch für

Musikwissenschaft», Neue Folge, A. 19, Bern et. al., Peter Lang, 1999.

Michael RÖSSNER,

Auf der Suche nach Pirandello. Zur deutschen Pirandello-Rezeption der ersten Stunde anhand unveröffentlichter Regiebücher von Karlheinz Martin, Rudolf Beer und Max Reinhardt, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht», 1986, 8, pp. 22-38.

Michael RÖSSNER,

La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca, in «Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura», 1986, settembre-dicembre, pp. 298-305.

Michael RÖSSNER,

Auf der Suche nach dem Verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main, Athenäum, 1988.

Michael RÖSSNER, Frank-Rutger HAUSMANN, *Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29.-31. Mai 1986*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1988.

Michael RÖSSNER (a cura di),

Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1997.

Micheal RÖSSNER,

Pirandello und die deutsche "Kultur" Eine Kulturwissenschaftliche Annäherung mit vielen Fragen, Pirandello-Symposium, Potsdam 2000,
<http://pirandello.eu/wp-content/uploads/2011/11/MichaelRoessner.pdf>.

Micheal RÖSSNER, Fausto DE MICHELE (a cura di), *Pirandello e l'identità europea. Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani, Graz, 18-20 ottobre 2007*, con la collaborazione di Alessandra Sorrentino, Pesaro, Metauro, 2007.

Michael RÖSSNER e Alessandra SORRENTINO (a cura di), *Pirandello e la traduzione culturale*, Roma, Carrocci Editore, 2012.

- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, Roma, A. Sampaolesi, 1914.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La bella addormentata. Avventura colorata in tre atti con un preludio e due intermezzi*, Roma, M. Carra & C., 1919.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ho sognato il vero Dio. Viaggio in Paradiso*, Roma-Milano, Edizioni Mondadori, 1922.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Der Aufruhr mit dem Zimmermädchen*, per la traduzione di Margarethe Manasse, illustrato da Melly Bachrich, in «Der Querschnitt», vol. 5, n. 1, gennaio 1925, pp. 55-61.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Du Lieb, gedenke mein*, traduzione di Else von Rathenau, in «Das Leben», vol. 6, n. 5, novembre 1928, pp. 53-59.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *C'era il diavolo o non c'era il diavolo?*, in «La Stampa», 1 aprile 1927, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Parlando con Rosso di San Secondo*, in «Il Popolo d'Italia», A. XV, n. 195, 17 agosto 1928, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ritratto di attrice nordica*, in «La Stampa», 5 ottobre 1928, A. 62, n. 237, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Nella foresta*, in «La Stampa», 6 novembre 1928, A. 62, n. 264, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Mattutino*, in «La Stampa», 27 dicembre 1928, A. 62, n. 307, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Un'impressione berlinese di Rosso di San Secondo. Da Wertheim*, in «Il Secolo XX», 5 gennaio 1929, pp. 7-9.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Prinzessin*, in «La Stampa», 9 gennaio 1929, A. 63, n. 8, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ultravioletto*, in «La Stampa», 30 gennaio 1929, A. 63, n. 26, p. 3.

- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Rosso di San Secondo e i problemi della scena*, in «La Stampa», A. 63, n. 43, 19 febbraio 1929, p. 5.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Presentimenti*, in «La Stampa», A. 63, n. 92, 17 aprile 1929, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Ragazza*, in «La Stampa», A. 63, n. 174, 21 luglio 1929, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Contrasti*, in «La Stampa», A. 63, n. 244, 12 ottobre 1929, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Schutz-grill*, in «La Stampa», 18 ottobre 1929, A. 63, n. 244, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Appunti*, in «La Stampa», A. 63, n. 257, 28 ottobre 1929, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Follia*, in «La Stampa», A. 63, n. 309, 28 dicembre 1929, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Salvatica*, in «La Stampa», A. 64, n. 33, 7 febbraio 1930, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Urgenza*, in «La Stampa», A. 64, n. 38, 13 febbraio 1930, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro mediterraneo*, in «Comœdia. Rassegna mensile del Teatro», 15 febbraio – 15 marzo 1931, A. XIII, n. 2, pp. 5-6.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Primavera*, in «La Stampa», A. 65, n. 118, 19 maggio 1931, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Settembre*, in «La Stampa», A. 65, n. 220, 16 settembre 1931, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Una congiura contro Goethe*, in «Il Popolo d'Italia», A. XIX, n. 73, 25 marzo 1932, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Pomeriggio nordico*, in «La Stampa», A. 67, n. 18, 21 gennaio 1933.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Siepi e viottoli*, in «La Stampa», A. 67, n. 42, 18 febbraio 1933, p. 3.

- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Temporale nel bosco*, in «La Stampa», A. 67, n. 55, 5 marzo 1933, p. 3.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, Firenze, Vallecchi, 1986.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Wedekind in der Klosterstraße. Feuilletons aus dem verrückten Berlin*. Aus dem Italienischen übersetzt von Carola Jensen, herausgegeben von Gaetano Biccari, Berlin, Das Arsenal, 1997.
- Pier Maria ROSSO DI SAN SECONDO, *Orlando in Brandeburgo. Romanzo di vita berlinese*, a cura di Ivan Pupo, Caltanissetta, Sciascia, 2004.
- Eberhard ROTERS (a cura di), *Berlin. 1910-1933. Di visuellen Künste*, Fribourg-Berlin, Office du Livre S.A. und Kunstbuch Berlin Verlagsgesellschaft, 1983.
- Ludwig RUBINER, *Der Dichter greift die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, Frankfurt am Main, Reclam, 1976.
- Liborio Mario RUBINO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio Editore, 2002.
- Günther RÜHLE, *Theater für die Republik. 1917-1933. Im Spiegel der Kritik*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1967.
- Günther RÜHLE, *Theater in Deutschland. 1887-1945. Seine Ereignisse - seine Menschen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2007.
- Gustl RUMMELSBURG, *Auf der Fahrt durch Italien*, in «Auto-Magazin», 21, ottobre 1929, pp. 1505-1514.

S

- Sergio SABLICH (a cura di), *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni. Busoni e la Germania degli anni Venti*, Milano, UNICOPLI, 1986.
- Wolfgang SAHLFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Roberto SALSANO, *Rosso di San Secondo e l'esperimento de La fuga*, Roma, Lucarini Editore, 1983.
- Guido SALVINI, *Scenografia per Pirandello*, in «Comœdia», A. XVI, n. 2, 1934, febbraio 1934, pp. 9-11.
- Dina SAPONARO, Lucia TORSELLO (a cura di), *Sei personaggi in cerca d'autore. Progetti filmici mai realizzati*, in «Ariel», A. II, n. 1, gennaio-giugno 2012, pp. 1-33.
- Dina SAPONARO, Lucia TORSELLO (a cura di), *Archivio Luigi Pirandello. Corrispondenza: Convegno Volta per il teatro drammatico 1934*. Roma, Bulzoni Editore, 2017.
- Dina SAPONARO, Lucia TORSELLO (a cura di), *Archivio Luigi Pirandello. La Reale accademia d'Italia*, Roma, Bulzoni Editore, 2020.
- Margherita SARFATTI, *Individualismus und Faschismus*, traduzione di Rita Thurneiser, illustrazioni di Apolloni da *Il Travaso delle Idee*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 714-717.
- Pierluigi SATTA, *L'Italia degli altri. Oltre un secolo della storia d'Italia da Garibaldi e la Camorra a Napoli al compromesso storico di Berlinguer*, Moncalieri, Edizioni del C.I.R.V.I., 2017.
- Teodoro SCAMARDI, *Teatro della quotidianità in Germania. Dagli psicogrammi sociali di M. Fleißer all'Antiteater di R.W. Fassbinder*, Bari, Ed. Dedalo, 1987.

- Emanuela SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Jürgen SCHEBERA, *Damals im Romanischen Café ... Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Braunschweig, Westermann, 1988.
- Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, Berlin, Cassirer, 1913.
- René SCHICKELE, *Die Genfer Reise*, Berlin, Cassirer, 1919.
- Rudolf SCHLÖGL, *Alter Glaube und moderne Welt*, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 2013.
- Konrad SCHOELL, *Pirandello und die Avantgarde*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», n. 16, novembre 1986, pp. 40-54.
- Bärbel SCHRADER, Jürgen SCHEBERA, *Die "goldenen" zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Leipzig, Edition Leipzig, 1987.
- Bärbel SCHRADER, Jürgen SCHEBERA, *Kunstmetropole Berlin 1918-1933. Die Kunststadt in der Novemberrevolution. Die "goldenen" Zwanziger. Die Kunststadt in der Krise*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1987.
- Werner von der SCHULENBURG (a cura di), «Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur». Il primo numero apparve nel dicembre del 1927.
- Leonardo SCIASCIA (a cura di), *Omaggio a Pirandello. In appendice Almanacco Bompiani 1938. Riproduzione anastatica delle pagine dedicate a Pirandello in occasione della sua scomparsa*. Milano, Bompiani, 1987.
- Leonardo SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.
- Bianca SEGANTINI; Francesco von MENDELSSOHN, *Eleonora Duse. Bildnisse und Worte*, Berlin, Kaemmerer, 1926.

- Ettore SERANI, *Da Firenze per la via di Parigi, Bruxelles, Berlino, Vienna. Impressioni [...]*, Firenze, Arte della stampa, 1882.
- Mirella SERRI, *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 2005.
- Marialaura SIMEONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.
- Georg SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- Paolo Mario SIPALA (a cura di), *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. Atti dei convegni di Studio. Catania - Ragusa - Caltanissetta. 1980-1982*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Ugo SOGLIANI, *Lettere da Berlino*, in «Illustrazione italiana», n. 36, 3 settembre 1893, p. 218.
- Pietro SOLARI, *Corriere berlinese, Berlino dà battaglia a Hollywood. - Gli Italiani nei film tedeschi. Il loro successo artistico e finanziario*, in «Corriere della sera», 2 settembre 1927, p. 3.
- Pietro SOLARI, *Meridiano di Berlino. L'Italianisant Angermayer - Terza sala berlinese - Ricordo dell'Italia in musica*, in «L'Italia Letteraria», 3 novembre 1929, A. V, n. 43, p. 6.
- Pietro SOLARI, *Berlino*, Milano, Antonio Cordani, 1931.
- Pietro SOLARI, *Italienisches Mosaik*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, p. 750.
- Pietro SOLARI, *Berlino*, Milano, Casa editrice Giacomo Agnelli, 1932.
- Pietro SOLARI, *“Maschera” di Berlino. Dal poeta Schwartz all’attore Pallenberg*, in «Comœdia.

Rassegna mensile del Teatro», A. XVI, n. 8, agosto 1934, p. 35.

Pietro SOLARI,

Vigilia di Natale, in *Almanacco Letterario 1933*, Milano, Edizioni Bompiani, 1933, pp. 237-238.

Pietro SOLARI,

Giornate a Berlino. in *Almanacco letterario 1938*, Milano, Edizioni Bompiani, 1933, p. 78.

Alessandra SORRENTINO, Michael RÖSSNER, Fausto DE MICHELE e Maria Gabriella CAPONI (a cura di) *Pirandello ai tempi del border thinking*, in *Pirandello e un mondo da ri-disegnare*, Bern, Peter Lang, 2017.

Alberto SPAINI,

Anton Giulio Bragaglia da Parigi a Berlino, in «La Fiera Letteraria», A. V, n. 19, 12 maggio 1929, p. 6.

Alberto SPAINI,

Il teatro tedesco, Milano, Fratelli Treves Editori, 1933.

Alberto SPAINI,

Autoritratto triestino, a cura di Carla Galinetto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Peter SPRENGEL,

Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933. Berlin, Haude & Spener, 1997.

Peter SPRENGEL,

Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie, München, Verlag C.H. Beck, 2012.

Luigi SQUARZINA,

‘Come prima, meglio di prima’ e ‘Liola’. *Due note di regia con un poscritto*, in «Rivista di studi pirandelliani», A. VIII, n. 5, 1990, pp. 87-93.

Luigi SQUARZINA,

Questa sera Pirandello, Venezia, Marsilio, 1990.

Luigi SQUARZINA,

La favola del dramma cambiato, in «Rivista di studi pirandelliani», A. XI, n. 3, 1993, pp. 93-98.

- Augusto STABILE, *Attraverso l'Europa e l'Africa settentrionale*, Pescia, Tipografia Cipriani, 1912.
- Guido STACCHIN, *Straordinarie avventure nella nuova Germania*, Milano, Modernissima, 1924.
- Alfredo STENDARDO, *Ombre e luci della Metropoli berlinese*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936.
- Ludwig STERNEAUX, «Berliner Lokal-Anzeiger», A. 45, n. 418, 4 settembre 1927, p. 3.
- Felix STÖSSINGER, *Die Anglisierung Deutschlands*, in «Sozialistische Monatshefte, agosto 1929, pp. 695-707.
- Alessandro STRAMBIO, *A zozzo per l'Europa*, Torino, Tip. Cassone, 1899.
- Stefano STRAZZABOSCO (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi - Vicenza, 24-26 novembre 1994*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Curt Erich SUCKERT, *Commemorazione del Seicento*, in «Valori Plastici. Rivista d'Arte», A. III, n. 4, Roma 1921, pp. 86-87.
- Walter SÜSSMANN, *Was mir in Italien auffiel*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 8-12.
- Eugen SZATMÁRI, *Das Buch von Berlin*. Mit Original-Zeichnungen von Rudolf Großmann, Erich Godal, Dolbin, Derso, Conny, Adalbert Sipos und Heinrich Zille, München, R. Piper, 1927.
- T**
- Vincenzo TESTINI, *In Germania*, Roma, Officina Poligrafica Italiana, 1905.
- Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

- Alessandro TINTERRI, *“Tutto il teatro recita!”*, in «Rivista di studi pirandelliani», A. VIII, n. 4, 1990, pp. 43-47.
- Alessandro TINTERRI, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*. Bologna, Il Mulino, 1990.
- Alessandro TINTERRI, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009.
- Guido TONELLI, *Genesis. Il grande racconto delle origini*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Francesca TUSCANO (a cura di), *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, Assisi, Cittadella Editrice, 2004.
- V**
- Ruggero VASARI, *Flugmalerei, moderne Kunst und Reaktion, Vortrag, gehalten am 24. Februar 1934 im Hamburger Kunstverein, anlässlich der Eröffnung der italienischen Ausstellung “Luft- und Flugmalerei”*, Leipzig, Verlag von Max Möhring, 1934.
- Luigi Arnaldo VASSALLO, *Il pupazzetto tedesco*, Fratelli Treves Editori, Milano 1908.
- Gian Franco VENÈ, *Pirandello fascista*, Milano, Sugar, 1971.
- Mario VERDONE, *Antonio Giulio Bragaglia*, in «Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia», Roma, Edizione di Bianco e Nero, 1965, A. XXVI, n. 5-6, maggio-giugno 1965, p. 4.
- Orio VERGANI, *Misure del tempo. Diario 1950-1959*, a cura di Nico Naldini, Milano, Leonardo Editore, 1990.
- Claudio VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.

- Vittorio VIDALI, *Ritratto di donna. Tina Modotti*, Milano, Vangelista, 1982.
- Salka VIERTTEL, *Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Eichborn, 2011.
- Rossano VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi" testo inedito di Luigi Pirandello*, Firenze, Liberoscambio, 1984.
- W**
- Herwarth WALDEN (a cura di), *Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1913.
- Herwarth Walden (a cura di), *Das junge Italien*, in «Der Sturm», A. 13, n. 7-8, 5 luglio 1922, pp. 97-113.
- Nell WALDEN, Lothar SCHREYER, *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden, W. Klein, 1954.
- Nell WALDEN, *Herwarth Walden: ein Lebensbild*, Berlin, Kupferberg, 1963.
- Hermann von WEDDERKOP, *Auch das alte Italien ist neue zu entdecken*, in «Revue des Monats», A. 6, n. 2, dicembre 1931, pp. 763-765.
- Kurt WEILL, *Ausgewählte Schriften*, a cura di David Drew, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1975.
- Martina WEINDEL (a cura di), *Busoni, gli ultimi mesi di vita. Diario di Gottfried Galston*, Roma, Edizioni Ismez, 2002.
- Otto WEININGER, *Sesso e carattere*, introduzione e traduzione di Giulio Fenoglio, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1940.

Lutz WELTMANN, *“Zwischen tanzenden Kleidern” im Staatstheater*, in «Das Blaue Heft», A. X, n. 12, 15 giugno 1928, pp. 385-386.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen. Vorwort*, Oxford, Blackwell, 1999.

Friedrich WOLF, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag, 1968.

Z

Filippo ZEVI, *Impressioni militari di viaggio in Svizzera e Germania*, Roma, Tip. Voghera, 1884.

Gerog ZIVIER, *Das Romanische Café. Erscheinungen und Randerscheinungen rund um die Gedächtniskirche*. Berlin, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

Stefan ZWEIG, *Viaggio nel passato*, a cura di Anna Ruchat, CEO-Pavia, Ibis, 2012.

APPENDICE

ABSTRACT ITALIANO

IL TEMPO DELLA CRISI E L'IMMAGINE DELL'ITALIA NEGLI ANNI VENTI DEL NOVECENTO. IL VIAGGIO DELL'INTELLIGENZA ITALIANA A BERLINO. IL MITO DEL FUTURO E LA LEGGENDA DELLA TRADIZIONE TRA LE DUE GUERRE: DA BUSONI A PIRANDELLO

Lo studio si è prefisso di indagare, attingendo di preferenza a fonti di stampa e alla letteratura odeporica del tempo, il movimento ondivago che visse l'intelligenza italiana, tra i luoghi comuni ed apologie, che riflesse le loro stesse incertezze tra le due Grandi Guerre nel rapporto con la metropoli berlinese e con quello che rappresentava. La ricostruzione dei rapporti interculturali italo-tedeschi, così come si presentano verso la fine del XIX secolo, è caratterizzata da equilibri che il nuovo tempo impose e che segnò, definitivamente, uno spostamento dell'egemonia dall'Italia alla Germania.

I sempre più numerosi e frequenti resoconti di viaggio di italiani in Germania hanno costituito una base di riferimento nel cercare di delineare il nuovo volto di Berlino, che acquista una precisa fisionomia intellettuale e storica, trasformando, a sua volta, in provincia culturale europea il Bel Paese. Seguendo le vicende di una parte degli intellettuali italiani che soggiornarono a vario titolo a Berlino si assiste al compiersi di una sorta di inversione del percorso degli intellettuali tedeschi dei secoli precedenti: la Germania passa da eterotopia a palcoscenico centrale d'Europa, dove va in scena anche la rappresentazione italiana, narcisistica, di essa.

L'immagine che emerge dagli scritti della pattuglia di italiani a Berlino, tutti ideologicamente schierati, non sembra tuttavia confermare una trasformazione che avrebbe potuto permettere il passaggio da un'etica della compassione ad un'etica della solidarietà, nella quale non si presuppone necessariamente una responsabilità per la realtà altrui, ma quantomeno un suo riconoscimento come dimensione originale e distinta, con pari dignità. La percezione della realtà berlinese assunse la funzione di una metafora del desiderio, non solo politica.

D'altronde, anche il pregiudizio storico di tutta quella generazione coeva a Pirandello, aveva congelato l'altro, al di là dei drammi personali, entro i confini definiti della tradizione neoclassica ed esotica-demoniaca. Questo congelamento, che imprigionò nel pregiudizio la realtà berlinese e tutti i suoi personaggi attanti, tra virulente suggestioni antisemitiche e fantasiose teorie complottistiche, è l'altra faccia della riduzione del fluire

dell'esperienza tedesca, del restringimento dell'orizzonte italiano entro stereotipi persistenti.

L'elaborazione narrativa suggerisce una sorta d'equivalenza funzionale con il sogno freudiano, nel quale si realizzano desideri repressi dall'autorità dell'ego e del super-ego, per cui il limbo berlinese finì con l'essere, in uno spazio colto, un limbo temporale, una sorta di zona franca, almeno fino alla fine della seconda decade. La sensazione di impotenza e di chiusura, ad esempio, che spinse Pirandello oltralpe, e così i vari Nino Frank, sovrappose la consapevolezza della contrazione del loro mondo con la riduzione dell'esperienza che ne avevano, facendo sì che i ritmi che scandirono quei giorni non avessero la forza per ridisegnare il senso dello spazio, della memoria e dell'alterità.

Sull'esempio di Pirandello, si potrebbe affermare che si rovesciarono i termini dell'esotismo, constatando quanto l'interazione avesse determinato e segnato cambiamenti sostanziali nelle vite di molti di loro. Sembra esistere in quella variopinta "piccola colonia" un inquietante filo rosso che attraversa il suo difficile approccio ai giorni berlinesi, e che è fatto anche di responsabilità o irresponsabilità, politica e civile, nel mediare o non mediare una necessaria e doverosa sintesi rispetto al tempo coevo. Gli effetti che quella "pattuglia" – al cui interno erano rappresentate più generazioni – produsse si sarebbero rivelati drammaticamente importanti per gli anni del prima e dopo 1945. Corrado Alvaro non a caso scrisse che „nessuna libertà esiste quando non esiste una libertà interiore dell'individuo. Uno dei caratteri della civiltà d'oggi consiste proprio nella mancanza di libertà di giudizio.” Giuseppe Antonio Borgese, a sua volta, commentando il conferimento del premio Nobel a Pirandello, ebbe a dire che „La vita è solo un trucco, una farsa degli dei (che, a loro volta, non esistono per niente)”.

Il processo che aveva delocalizzato i luoghi della civiltà occidentale dall'area mediterranea al Settentrione d'Europa si avviò, proprio in quegli anni, a una sua prima conclusione, senza apportare lenimento ai propri drammi individuali. Come nel caso di Pier Maria Rosso di San Secondo, si trattò „di un dramma che affonda[va] le sue radici nell'antagonismo che oppone[va] ragione e passione, spirito e corpo, anima e materia”. Nord e Sud altro non furono che isotopie prese in prestito dalla geografia per significare un malessere d'origine metafisico, determinato dall'essere bifronte di ciascun individuo: non ultimo il suo conterraneo Pirandello.

ABSTRACT DEUTSCH

DIE ZEIT DER KRISE UND DAS ITALIENBILD IN DEN ZWANZIGER JAHREN DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS. DIE REISE DER ITALIENISCHEN INTELLIGENZIA NACH BERLIN. DER ZUKUNFTSMYTHOS UND DIE LEGENDE DER TRADITION ZWISCHEN DEN BEIDEN KRIEGEN: VON BUSONI ZU PIRANDELLO.

Die vorliegende Studie untersucht, vorzugsweise anhand von Pressequellen und der Reiseliteratur der Zeit, die zwischen Gemeinplätzen und Entschuldigungen schwankende Bewegung der italienischen Intelligenzia, die ihre eigenen Unsicherheiten zwischen den beiden Weltkriegen in ihrem Verhältnis zur Metropole Berlin und dem, was die Stadt repräsentiert, widerspiegelt. Die Rekonstruktion der deutsch-italienischen interkulturellen Beziehungen, wie sie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts darstellten, ist von den Gleichgewichten geprägt, die die neue Zeit auferlegte und die endgültig eine Verlagerung der Hegemonie von Italien nach Deutschland markierten.

Die immer zahlreicheren und häufigeren Reiseberichte von Italienern in Deutschland bildeten eine Bezugsbasis für den Versuch, das neue Gesicht Berlins zu beschreiben, das eine präzise intellektuelle und historische Physiognomie erhielt und damit gleichzeitig das *Bel Paese* in eine europäische Kulturprovinz verwandelte. Indem wir den Weg einiger italienischer Intellektueller verfolgen, die sich aus verschiedenen Gründen in Berlin aufhielten, werden wir Zeuge einer Art Umkehrung des Weges, den die deutschen Intellektuellen in den vergangenen Jahrhunderten gegangen sind: Deutschland wurde von einer Heterotopie zur zentralen Bühne Europas, auf der auch die italienische narzisstische Repräsentation des eigenen Landes inszeniert wurde.

Das sich aus den Schriften des Trupps der Italiener in Berlin, die alle ideologisch ausgerichtet waren, ergebende Bild scheint jedoch keinen Wandel zu bestätigen, der den Übergang von einer Ethik des Mitleids zu einer Ethik der Solidarität hätte ermöglichen können, in der die Verantwortung für die Realität der anderen nicht unbedingt übernommen, aber diese zumindest als eine originäre und unterschiedliche Dimension mit gleicher Würde anerkannt wird. Die Wahrnehmung der Berliner Realität wurde zu einer Metapher des Begehrens, nicht nur des politischen.

Andererseits hatte auch das historische Vorurteil jener Generation, die mit Pirandello zusammenlebte, das andere jenseits der persönlichen Dramen in den definierten Grenzen der neoklassischen und exotisch-dämonischen Tradition eingefroren. Dieses Einfrieren, das die Berliner Realität und all ihre Figuren in Vorurteilen inmitten virulenter antisemitischer Anspielungen und phantasievoller Verschwörungstheorien gefangen

hielt, war die andere Seite der Reduzierung des deutschen Erfahrungsflusses, der Verengung des italienischen Horizonts auf hartnäckige Stereotypen.

Die erzählerische Ausarbeitung legt eine Art funktionale Äquivalenz mit dem Freud'schen Traum nahe, in dem sich die von der Autorität des Ichs und des Über-Ichs verdrängten Wünsche verwirklichen, so dass der Berliner Limbus schließlich ein zeitlicher Limbus in einem kultivierten Raum, eine Art freie Zone war, zumindest bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts. Das Gefühl der Ohnmacht und der Verslossenheit zum Beispiel, das Pirandello ebenso wie auch die verschiedenen Nino Frank über die Alpen trieb, überlagerte das Bewusstsein der Schrumpfung ihrer Welt mit der Verringerung ihrer Erfahrung, so dass die Rhythmen, die jene Tage prägten, nicht die Kraft hatten, den Sinn für Raum, Erinnerung und Andersartigkeit neu zu gestalten.

Am Beispiel Pirandello könnte man aufzeigen, dass die Bedingungen des Exotismus umgekehrt wurden, indem man darstellte, wie die Interaktion das Leben vieler von ihnen bestimmt und wesentlich verändert hat. In dieser farbenfrohen "kleinen Kolonie" scheint sich ein beunruhigender roter Faden durch die schwierige Annäherung an die Berliner Tage zu ziehen, der auch aus politischer und ziviler Verantwortung oder Unverantwortlichkeit bei der Vermittlung oder Nichtvermittlung einer notwendigen und pflichtgemäßen Synthese in Bezug auf die damalige Zeit besteht. Die Auswirkungen, die dieser "Trupp" hatte, in dem mehrere Generationen vertreten waren, sollten sich in den Jahren vor und nach 1945 als dramatisch wichtig erweisen.

Corrado Alvaro schrieb nicht zufällig, dass es „keine Freiheit gibt, wenn es keine innere Freiheit des Individuums gibt. Eines der Merkmale der heutigen Zivilisation besteht gerade im Mangel an Urteilsfreiheit“. Antonio Giuseppe Borgese wiederum schrieb anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an Pirandello: „Das Leben ist nur ein Trick, eine Farce der Götter (die wiederum gar nicht existieren)“. Der Prozess, der die Orte der westlichen Zivilisation aus dem Mittelmeerraum in den Norden Europas verlagert hatte, neigte sich in jenen Jahren seinem ersten Abschluss zu, ohne dass sich die einzelnen Dramen abschwächten. Wie im Fall von Pier Maria Rosso di San Secondo handelte es sich um „ein Drama, das im Antagonismus zwischen Vernunft und Leidenschaft, Geist und Körper, Seele und Materie wurzelt“. Der Norden und der Süden waren nichts weiter als Isotopien, die der Geographie entlehnt waren, um ein Unbehagen metaphysischen Ursprungs zu bezeichnen, das von der Doppelgesichtigkeit jedes Einzelnen bestimmt wurde, nicht zuletzt der ihres Landsmanns Pirandello.

ABSTRACT ENGLISCH

THE TIME OF THE CRISIS AND THE IMAGE OF ITALY IN THE TWENTIES OF THE TWENTIETH CENTURY. THE JOURNEY OF ITALIAN INTELLIGENTSIA IN BERLIN. THE MYTH OF THE FUTURE AND THE LEGEND OF THE TRADITION BETWEEN THE TWO WARS: FROM BUSONI TO PIRANDELLO.

This study aimed to investigate, while drawing from press sources and the odeporic literature of the time, the fluctuating movement between commonplaces and apologies experienced by the Italian intelligentsia. This movement reflected their uncertainties, during the period between the two Great Wars, in their relationship with the Berlin metropolis and what it represented. The reconstruction of the Italian -German intercultural relations, as they appeared towards the end of the 19th century, is characterized by balances that the new events imposed and that permanently marked a shift of hegemony from Italy to Germany.

The increasing number of travel reports of Italians in Germany formed a reference base in trying to delineate the new face of Berlin, which acquired a precise intellectual and historical physiognomy and, in turn, transformed the Bel Paese into a European cultural province. By following the vicissitudes of some of the Italian intellectuals who stayed in Berlin for various reasons, we witness a sort of inversion of the path taken by German intellectuals in previous centuries: Germany changed from being a heterotopia to taking the center stage in Europe, where Italy displayed a narcissistic representation of itself.

However, the image that emerges from the writings of the patrol of Italians in Berlin, all ideologically aligned, does not seem to confirm a transformation that could have allowed the passage from an ethic of compassion to an ethic of solidarity. An ethic that does not necessarily assume any responsibility for other people's reality, but that at least recognizes it as an original and distinct dimension, with equal dignity. The perception of Berlin's reality became a metaphor for desire, and not only in a political sense.

On the other hand, even the historical prejudice of the generation contemporary with Pirandello had crystallized "the other", beyond personal dramas, within the defined boundaries of the neoclassical and exotic-demonic tradition. The crystallization that imprisoned Berlin's reality and all its characters in prejudices, amidst virulent anti-Semitic suggestions and fanciful conspiracy theories, is the other side of the reduction of the flow of the German experience, and of the narrowing of the Italian horizon within persistent stereotypes.

The narrative elaboration suggests a sort of functional equivalence with the Freudian dream, in which desires repressed by the authority of the ego and super-ego are realized. In this way, the Berlin limbo ended up being, in a cultured space, a temporal limbo, a sort of free zone, at least until the end of the second decade. The feeling of impotence and closure, for example, that drove Pirandello, Nino Frank and others across the Alps, superimposed the awareness of the confinement of their world with the reduction of their experience of it, so that the rhythms that marked those days did not have the strength to redesign the sense of space, memory, and otherness.

Following Pirandello's example, it could be argued that the terms of exoticism were reversed, noting how interaction had determined and marked substantial changes in the lives of many of them. There seems to be, in that colourful 'little colony', a disturbing red thread running through its difficult approach to the Berlin days. At the same time, it is also made up of responsibility or irresponsibility, political and civil, in mediating or not mediating a necessary and dutiful synthesis concerning the contemporary time. The effects that this "patrol", up of different generations, produced would prove to be dramatically important in the years before and after 1945.

Not surprisingly, Corrado Alvaro wrote, „no freedom exists when there is no inner freedom of the individual. One of the characteristics of today's civilisation consists precisely in the lack of freedom of judgment.” Giuseppe Antonio Borgese, in turn, commenting on the awarding of the Nobel Prize to Pirandello, said, „Life is just a trick, a farce of the gods (who, in turn, do not exist at all)”. The process that had relocated the places of Western civilisation from the Mediterranean area to the north of Europe was drawing its first conclusion in those years, without alleviating its individual dramas. As in the case of Pier Maria Rosso di San Secondo, it was „a drama rooted in the antagonism that opposes reason and passion, spirit and body, soul and matter”. North and South were nothing more than isotopies borrowed from geography to signify a malaise of metaphysical origin, determined by the two-faced nature of each individual: not least his fellow citizen Pirandello.

NOTE AL TESTO

Al fine di rendere il testo più omogeneo sono state tradotte tutte le citazioni, eccezion fatta per quelle in nota. Laddove non si tratti di traduzioni dello scrivente se ne dà conto nelle note. I testi originali sono riportati nelle note a piè di pagina.

Per quanto attiene all'interpunzione, come nel caso delle virgolette, si è seguito l'*usus* tedesco („“) per rendere più agevole l'individuazione di rimandi all'interno di citazioni. Nel caso di citazioni da articoli di stampa, in particolar modo quelle degli anni Venti, ci si è attenuti alla forma grafica originale.

Si è seguito lo stesso criterio nella trascrizione di lemmi con ortografia diversa; ad esempio Hotel accanto a Hôtel o Hòtel: Ferruccio Busoni usa tutte queste varianti.

Altrettanto è stato fatto per le citazioni dove è stata mantenuta l'ortografia originale come ad esempio *se stessi* senza accento, mentre nel testo dello scrivente è stata usata sempre la forma *sé stessi*.

I dati riferiti alle citazioni dalle lettere di Pirandello a Marta Abba si attengono alla forma dell'edizione curata da Benito Ortolani.

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Fazio, Enzo Giorgio

Erklärung zur Dissertation mit dem Titel:

IL TEMPO DELLA CRISI E L'IMMAGINE DELL'ITALIA NEGLI ANNI VENTI DEL NOVECENTO. IL VIAGGIO DELL'INTELLIGENZA ITALIANA A BERLINO. IL MITO DEL FUTURO E LA LEGGENDA DELLA TRADIZIONE TRA LE DUE GUERRE: DA BUSONI A PIRANDELLO.

1. Hiermit versichere ich,
 - dass ich die von mir vorgelegte Arbeit selbständig abgefasst habe, und
 - dass ich keine weiteren Hilfsmittel verwendet habe als diejenigen, die im Vorfeld explizit zugelassen und von mir angegeben wurden, und
 - dass ich die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht wurden, und
 - dass die Arbeit nicht schon einmal in einem früheren Promotionsverfahren angenommen oder abgelehnt wurde.

2. Mir ist bewusst,
 - dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend der Promotionsordnung geahndet werden.

Porto Azzurro, 11.04.2022

Enzo Giorgio FAZIO