

Capitolo primo
Dalla «fin-de-siècle»
alla fine della Prima guerra mondiale

1. *L'Austria*

L'imperatore Francesco Giuseppe invecchiava e così il suo Stato. Era ormai lontana la stagione in cui, sconfitte le armate napoleoniche, Vienna ridisegnava la geografia della vecchia Europa. L'Impero austriaco si avviava al tramonto; ancora resisteva l'immenso dominio che abbracciava i popoli mescolando cattolici e protestanti, ebrei e islamici, cristiani ortodossi e cristiani armeni, ma il sovrano era costretto a tenere a bada, tra concessioni e repressione, il dilagante nazionalismo con l'aiuto di una solida burocrazia, di un forte esercito di soldati e spie e grazie anche all'amore di molti per un monarca che sapeva dosare oppressione e tolleranza. Il meccanismo si inceppa quando, nel 1907, il suffragio universale dà vita a un parlamento a maggioranza slava che non riesce a legiferare, mentre la crisi economica e i conflitti sociali si acutizzano. Si rafforza la socialdemocrazia e si fanno agguerriti i partiti conservatori sempre più antisemiti e «germanici». Lo Stato non è ancora in disarmo e, nel 1908, annette definitivamente la Bosnia e l'Erzegovina. Questo gesto esaspera l'irredentismo slavo e innesca un malcontento che sfocerà nel 1914 nell'assassinio a Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando. Francesco Giuseppe si getta allora nella mischia. La guerra, che doveva essere rapida e vittoriosa, mette a dura prova l'Austria-Ungheria. Dopo le vittorie sul fronte orientale, con i successi in Galizia, Bukovina, Romania e la nostra Caporetto, il nuovo imperatore, Carlo I, futuro beato, cerca inutilmente nel 1917 la pace. Deve accettare invece l'armistizio il 3 novembre del 1918. Sparisce l'Impero, Vienna diventa una testa senza corpo e i popoli si scoprono soli, a rivendicare

AVVERTENZA

Roberta Ascarelli ha scritto il capitolo primo; Franco Buono il capitolo secondo; Teodoro Scamardi i capitoli terzo e quinto; Pasquale Gallo il capitolo quarto.

un pezzetto di terra, a controllare la purezza del sangue. Presto cominciano anche i rimpianti.

«La Cacia era forse un paese di geni e probabilmente fu questa la causa della sua rovina», scrive Robert Musil (1880-1942) in *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*), il romanzo scritto tra il 1921 e il 1942 (Musil 1956, p. 39), quando ormai la pace aveva cassato l'Impero asburgico dalle carte geografiche, per celebrare e, insieme, irridere la stagione più ricca della cultura austriaca. Protagonisti di questo tempo propizio sono personaggi dalle biografie singolari: immigrati da poco dall'Est europeo, hanno, per lo più, origini ebraiche, spesso sono figli di industriali ma diventano ben presto insofferenti alla modernità e si propongono come coscienza critica della nazione. Assenti i profeti – che ritroveremo a Berlino tra le schiere degli espressionisti –, fioriscono i moralisti. Karl Kraus (1874-1936) si scaglierà contro la corruzione del linguaggio, Adolf Loos (1870-1933), il pioniere della moderna architettura, contro l'ornamento, Arthur Schnitzler (1862-1931) contro i pregiudizi e l'intolleranza. Il lavoro intellettuale è apprezzato nella capitale degli Asburgo e, tra le arti, il teatro lo è in modo particolare, tanto che Stefan Zweig (1881-1942) ricorda in *Die Welt von Gestern* (*Il mondo di ieri*, 1942) che «un nimbo di rispetto adornava, come un'aureola di santo, qualsiasi cosa fosse anche nella più lontana relazione con il teatro di corte» (Zweig 1995, p. 53 ss.). Sul piano formale lo sperimentalismo è moderato: si recupera e si stravolge la tragedia classica, si amano gli atti unici come vuole il gusto frammentario dell'Impressionismo, si tende alla forma circolare in omaggio alle idee nietzscheane, ma anche per rompere l'attesa di sviluppo che, cara all'Ottocento, appare ormai intollerabile. Molti sono attirati dalla drammaturgia: Hermann Bahr (1863-1934) con drammi sensazionalistici, debitori alla decadenza francese, Richard Beer-Hofmann (1866-1945) e Stefan Zweig che dal palcoscenico difendono la missione umanistica dell'ebraismo, Karl Kraus con il suo sconvolgente *Die letzten Tage der Menschheit* (*Gli ultimi giorni dell'umanità*, 1918-1922), irrepresentabile affresco sugli orrori della violenza, nel quale personaggi da operetta recitano la tragedia dell'umanità. Ma soprattutto a Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Musil dobbiamo opere in grado di rispecchiare i caratteri della cultura viennese tra i due secoli. «Diviso tra medicina e arte non riesco

a realizzare il mio Io in nessuna delle due e nel lavoro vengo disturbato dalla poesia e nella poesia dal lavoro» (Schnitzler 2006, p. 45). Schnitzler sceglierà la fantasia, lasciando la professione paterna per la letteratura, ma senza smettere di diagnosticare le malattie del suo tempo: curare con la verità, insegnare la benevolenza, educare alla libertà costituiscono il filo rosso della sua ampia produzione. Poco più giovane di Sigmund Freud (1856-1939), iscritto alla stessa Facoltà e interessato alle nuove frontiere della psicologia, porta nella sua opera una attenzione moderna alle forze dell'inconscio, ma è anche sensibile all'oppressione dei deboli, ed è in difesa dei sentimenti e della dignità dei più umili (soprattutto donne, schiave delle convenzioni e inguaribilmente innamorate, e piccoli uomini fragili, illusi e indifesi) che scrive tra il 1892 e il 1896 alcuni testi di denuncia, in particolare *Liebelei* (*Amoretto*, 1896), che impone Schnitzler all'attenzione del raffinato pubblico viennese. I temi dell'inconscio sono al centro delle opere tra i due secoli, *Paracelsus* (1899) e *Der Schleier der Beatrice* (*Il velo di Beatrice*, 1900), ma non mancano le commedie: alcune scene dal ciclo di *Anatol* (1893), che mettono alla berlina illusioni maschiliste e vessazioni patriarcali, e *Reigen* (*Girotondo*), pubblicato in poche copie nel 1900 e colpito dalla censura per la sua audacia, nel quale si allestisce un girotondo amoroso in cui sentimentalismo e morale sembrano archiviati sotto la dittatura dell'eroticismo.

Col secolo nuovo si moltiplicano testi nei quali Schnitzler si fa apostolo di verità e responsabilità. È la tragedia di Johanna che ama silenziosamente in un mondo di egoismi, velleità e bugie e, alla fine, sceglie il suicidio in *Der einsame Weg* (*La strada solitaria*, 1903); del 1912 è *Professor Bernhards* (rappresentato a Berlino nel 1912, ma proibito in Austria fino al 1920), un dramma in memoria del padre e in difesa dell'ebraismo, ma anche un appello al diritto alla felicità di ogni essere umano. Al centro, il dilemma se somministrare il sacramento dell'estrema unzione ad una donna che, nel delirio che precede la morte per un aborto procurato, sogna felice di essere tra le braccia dell'amante. Alla fine del conflitto mondiale, mentre si impone la sperimentazione dell'Espressionismo, Schnitzler perde gran parte del suo pubblico che lo relega tra i testimoni di un mondo ormai scomparso. Anche se non abbandona la drammaturgia (nel 1924 mette in scena al Burgtheater *Komödie der Verführung* [*Commedia della seduzione*]) si dedica soprattutto a novelle che vengono considerate dai critici il punto più alto della sua produzione.

Più giovane di Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal ne condivide l'insofferenza ai canoni del teatro «classico» e l'interesse per la «nervosità moderna», eppure le loro strade si divaricano. Schnitzler è e rimane legato alla realtà e alle sue infinite manifestazioni, mentre Hofmannsthal è attratto prepotentemente dallo spiritualismo di fine secolo.

A soli 16 anni scrive versi di perfetta fattura e drammi lirici suggestivi. Dopo gli esperimenti degli anni Novanta – *Gestern (Ieri, 1891)*, *Der Tod des Tizian (La morte di Tiziano, 1892)*, *Der Tor und der Tod (Il folle e la morte, 1893* – rappresentato per la prima volta nel 1898) – nei quali esprime disagio e impotenza di fronte all'estetismo trionfante, propone opere innovative, debitorie al dramma medioevale con *Das kleine Welttheater (Il piccolo teatro del mondo, 1897)*, alla commedia goldoniana con *Der Abenteurer und die Sängerin (L'avventuriero e la cantante, 1898)* o a temi e atmosfere romantici con *Das Bergwerk zu Falun (La miniera di Falun, 1899)*. Nel 1903, dopo una crisi che lo aveva fatto dubitare della sua vocazione, scrive per Max Reinhardt (1873-1943), direttore del Kleines Theater di Berlino, una «tragedia moderna», *Elektra*. Hofmannsthal modella l'eroina del teatro classico sulla patografia offerta dagli *Studi sull'isteria* di Josef Breuer (1842-1925) e Freud. Elektra sarà allora una personalità disturbata, incapace di azione e ossessionata dal trauma dell'assassinio del padre. Si lascia morire nella danza per gioia e per impotenza, mentre il sangue della madre e del patrigno inonda sconvolgente la scena. Anche se continua a confrontarsi con testi del passato – dal teatro medioevale agli elisabettiani, a Calderón – Hofmannsthal tenta, e con successo, la strada della commedia, una commedia dialogica, raffinatissima e ricca di citazioni. Ritroviamo il gioco della seduzione, il tipo umano del conquistatore ridimensionato, la riflessione sulle antiche virtù e l'intrigo in *Florindo und die Unbekannte* («Florindo e la sconosciuta», rappresentato per la prima volta nel 1921) e quindi in *Christinas Heimreise* («Christina torna a casa», 1910). Scrive dunque due testi che, come *Elektra*, vengono messi in musica con grande successo da Richard Strauss: *Der Rosenkavalier (Il cavaliere della rosa, 1911)*, un incantevole affresco della Vienna settecentesca che accoglie personaggi dalla sensibilità moderna, e *Ariadne auf Naxos (Arianna a Nasso, 1912)*, una composizione ambiziosa che unisce commedia e tragedia, seduzioni rococò e miti arcaici. Per Strauss rielabora inoltre la novella scritta nel 1913, *Die Frau ohne Schatten (La donna senz'ombra, 1919)*.

Dopo il crollo dell'Impero che tanto aveva idealizzato, Hofmannsthal torna al teatro negli anni Venti animato dall'utopia di una rigenerazione etica e spirituale nel segno della «rivoluzione conservatrice». In particolare, del 1921 è la commedia *Der Schwierige (L'uomo difficile)*, la vicenda di un sopravvissuto alla guerra e all'eclissi delle vecchie certezze che si isola in un mondo inattuale fino ad una doppia epifania – quella della volontà di una donna innamorata e quella di un frammento di rivelazione che torna improvviso alla coscienza. Segregato vive anche il protagonista dell'ultimo dramma di Hofmannsthal, *Der Turm (La torre, 1925; quindi rielaborato nel 1928 e rappresentato nello stesso anno per la prima volta al Prinzregententheater di Monaco)* – liberamente tratto da Calderón –, al quale lavorò lunghi anni cercando di testimoniare la resistenza dell'innocente che, tenuto all'oscuro di tutto in una torre, può preservare la propria integrità morale e opporsi ad una costellazione attratta dalla barbarie e dalla violenza di «uomini nuovi».

Legato al mondo di ieri è anche Robert Musil, ingegnere e filosofo che cercherà tutta la vita di coniugare le certezze della scienza e la verità delle passioni. Il teatro non è centrale nella sua produzione calamitata dalla scrittura dell'*Uomo senza qualità*, una disincantata epopea dell'uomo moderno, ma le due opere scritte per la scena nel dopoguerra ben si inseriscono nel teatro austriaco di inizio secolo. Musil si cimenta da saggista in un dramma, *Die Schwärmer (I fanatici, 1921)*, e in una farsa in cui echeggia quell'Espressionismo che pure Musil non amava, *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer (Vinzenz e l'amica degli uomini importanti, 1923)*, testi colmi di indignazione per menzogne e compromessi e di allarme per l'imposizione di qualità buone per tutti. Il protagonista dei *Fanatici* è un intellettuale isterico che ha puntato sul successo personale, sacrificando l'amore di Maria, la donna con la quale distrattamente vive. Assuefatto a vivisezionare l'esperienza, non riuscirà a rompere l'isolamento, né a superare, nella nuova relazione con Regine, il suo esaltato individualismo. Vinzenz è il suo opposto: un imbroglione melanconico e un po' cinico, scanzonato e debole che rappresenta, insieme all'amica Alpha, una fragile alternativa alla disumanizzazione che affligge gli altri personaggi. *I fanatici* conobbe una tiepida accoglienza di pubblico e venne rappresentato a Berlino solo nel 1929, mentre *Vinzenz* fu messo in scena ripetutamente nelle capitali d'Europa.

Accanto a questi critici pensosi non mancano a Vienna artisti radicali che tentano di realizzare una convulsa simbiosi tra le arti: nel 1908 Oskar Kokoschka (1886-1980), allievo di Gustav Klimt (1862-1918) e amico di Loos, presenta tra scandali e polemiche le sue opere pittoriche alla Wiener Kunstschau. Rivoluzionari anche i suoi testi teatrali: del 1907 è *Sphinx und Strohmännchen* («Sfinge e uomo di paglia»), una commedia per automi nella quale si mette in scena la contrapposizione tra i sessi «in una fantasmagoria fumista, burlesca, ballettista, che anticipò non solo il successivo Dadaismo» ma «persino il teatro dell'assurdo» (Chiusano 1964, p. 138). Nello stesso anno scrive *Mörder Hoffnung der Frauen* (*Assassino, speranza delle donne*), allestito nel 1908 e poi nel 1909 all'aperto in una bella notte d'estate (tre le versioni a stampa, nel 1910, nel 1913 e nel 1916). Per realizzare la sua «trasgressione visionaria» (Masini 1986, p. 39), attualizza la tragedia con potenti effetti pittorici e simbolici. Alle maschere usate dai greci per delineare i caratteri, sostituisce volti dipinti; queste macchie di colore, geroglifici del mondo, si dispongono lungo una nuda e possente scalinata che conduce verso una porta. Sul fondo si vede una ruvida torre e, davanti ad essa, un guerriero dal volto bianco accanto a una figura femminile vestita di rosso. Nel contrasto dei colori si materializza il conflitto insanabile tra l'uomo e la donna, fatale e tragico, arcaico e mitico che si conclude (l'autore fornirà in seguito una opposta chiave di lettura) con la vittoria del «maschile», principio spirituale in lotta con la naturalità sessuata e terrigna della donna, come aveva insegnato Otto Weininger (1880-1903), maestro, insieme a Nietzsche, delle nuove generazioni. I protagonisti si minacciano, si feriscono, si pentono della propria brutalità in un contesto feroce e orgiastico; infine, in una premonizione di apocalisse, la donna muore e la torre viene distrutta dal fuoco. Il dissenso del pubblico alla rappresentazione è tale da costringere il pittore alla fuga, ma nei venti minuti della messinscena la rottura con il Naturalismo è consumata. Emigrato a Berlino nel 1910, scrive testi teatrali in cui la polarizzazione uomo-donna assume connotati sempre più mitici: *Der brennende Dornbusch* («Il rovetto ardente», 1911, ma rappresentato solo nel 1917) e *Orpheus und Euridyke* (1916). Sono elementi che ritornano nella prima drammaturgia espressionista: influenzano lo scultore e disegnatore tedesco Ernst Barlach (1870-1938) che, nel 1910, scrive *Der tote Tag* (*Il giorno morto*, pubblicato nel 1912 e rappresentato nel 1919), una novella dram-

matica visionaria e profondamente weiningeriana, dominata da presenze surreali, una madre e un figlio, un cavallo alato e un padre lontano che sapremo alla fine essere Dio, mentre la donna potrà solo annientarsi nel suicidio; echeggiano, inoltre, negli esperimenti drammaturgici di August Stramm (*Geschehen* [«Evento», 1915]; *Kräfte* [«Forze», 1914-1916]), che cristallizzano con «magia astrattistica» (Mittner 1965, p. 85) l'azione in un linguaggio lirico spesso monosillabico e in violenti effetti simbolici.

2. La Germania

All'alba dell'Ottocento la Germania non esisteva. Al centro d'Europa si estendeva un mosaico confuso di Stati unito dal nome antico e altisonante di Impero romano di nazionalità germanica. Poi, il 18 gennaio del 1871, sconfitto l'Impero francese, il cancelliere prussiano Bismarck conduce il suo re a Versailles e lo fa incoronare Kaiser del Secondo Reich. Breve è la vita di questo regno, ma sufficiente a trasformare una confederazione contadina e romantica in una potenza industriale all'avanguardia. Nel 1888 sale al trono Guglielmo II, un sovrano ambizioso, impulsivo e incostante che licenzia il cancelliere perché d'intralcio ai suoi disegni megalomani. Nipote della regina Vittoria, ma profondamente anti-inglese, il Kaiser sembra interessarsi soltanto all'arte militare, è infastidito dalle procedure democratiche e sogna una Europa assoggettata al suo volere: «Politica mondiale come compito, potenza mondiale come obiettivo, flotta come strumento», è il suo motto. Una «monarchia forte» che, indisponibile a riforme costituzionali e insensibile alle richieste di libertà, giustizia e partecipazione dei cittadini, vuole trasformare lo Stato in una caserma opprimendo i sudditi con l'ordine e il perbenismo. Cresce l'opposizione: il Partito socialdemocratico nel 1912 ottiene un terzo dei voti e il Partito cristiano si orienta verso sinistra, ma la loro forza numerica non riesce a condizionare la politica del sovrano. Guglielmo, poco disposto alle riforme, è attirato soprattutto dall'avventura coloniale, ma deve accontentarsi di pochi lembi di terra. Sogna allora di rifarsi acquistando la supremazia in Europa e, per realizzare il suo sogno egemonico, allestisce una flotta che fa concorrenza a quella inglese, regina dei mari. Si scivola così nella Prima guerra mondiale in nome della «fedeltà nibelungica» all'Austria e di un esercito di 780.000 uomi-

ni. L'antica arte militare prussiana e milioni di morti non sono sufficienti ai tedeschi per vincere. Nonostante i successi iniziali, la Germania e i suoi cobelligeranti sono sconfitti da una alleanza consolidata nel 1917 dall'entrata in guerra degli Stati Uniti. Il Kaiser fugge in Olanda (nel novembre 1918), il Reich si disintegra e mentre un socialdemocratico, Friedrich Ebert (1871-1925), presiede il nuovo governo, per le strade scoppia l'insurrezione.

2.1. Monaco di Baviera

Nel Sud, poco prima dell'Unificazione tedesca un re sognatore, Ludwig II, progetta di far rinascere l'arte italiana. Costruisce la Gliphoteca affrescata da Peter Cornelius (1783-1867), prendono forma la Alte e la Neue Pinakothek, nel centro di Monaco si innalza un arco simile a quello di Costantino, il palazzo reale copia Palazzo Pitti e non manca neppure il rifacimento della Loggia dei Lanzi. In questo fantasioso attivismo architettonico, al quale sono chiamati a partecipare schiere di scenografi di corte, il teatro cittadino vive anni di grande splendore. Diventato nel 1876 sovrintendente delle scene di corte, Karl von Perfall (1824-1907) trasforma la sonnolenta vita cittadina. A lui si deve la diffusione delle opere di Wagner, che il re generosamente sosteneva, e della drammaturgia di Ibsen, del quale intuisce assai presto il talento: nel 1876 allestisce *I condottieri a Helgeland*, seguiranno nel 1878 *I pilastri della società*, nel 1880 *Casa di bambola*, l'anno seguente *Hedda Gabler*. Non stupisce che a questa scuola di modernità e finzione si formi un variegato movimento di artisti che, nel quartiere studentesco di Schwabing, rielaborano forme minori o popolari di intrattenimento: la pantomima, il circo, il varietà, la revue o il musical. Dal 1893 una associazione di scrittori, la Freie literarische Gesellschaft guidata da Ernst von Wolzogen (1885-1934), allestisce drammi, farse e improvvisazioni. Dalle sue ceneri nasce nel 1901 un cabaret leggero e scanzonato, Die elf Scharfrichter. La sede è una osteria addobbata con strumenti di tortura e decorata da pittori legati a periodici di rottura, «Jugend» e «Simplicissimus». Le rappresentazioni sono varie, bizzarre e provocatorie: vi troviamo canzoni, testi drammatici, parodie letterarie, danze grottesche; come bersaglio gli animatori scelgono la borghesia, la chiesa e la nobiltà, ma non risparmiano i teatri stabili e le loro pompose rappresentazioni. Mentre l'iniziativa si sviluppa fino a snaturarsi con 16

attori, un balletto stabile e un'orchestra di 14 elementi, a Schwabing nasce nel 1903 il Simplicissimus. Più impegnato politicamente di Elf Scharfrichter, particolarmente critico verso la politica guglielmina, questo cabaret coinvolge gran parte degli intellettuali di Monaco diffondendo il gusto di una critica sociale impietosa e farsesca e di una cruda, provocatoria rappresentazione della sessualità.

Tra i personaggi pittoreschi e tragici che animano la vita artistica cittadina, Frank Wedekind (1864-1918), attore, scrittore, cantante noto per le ballate satiriche, inzeppate di particolari orridi e ironiche considerazioni, è il più rappresentativo. Apparterrebbe per l'anagrafe alla generazione dei naturalisti, ma è in realtà un innovatore che ha imparato dal circo e dal cabaret ad aprire la scena al fantastico, al grottesco, al linguaggio e ai diritti del corpo. Dopo una giovinezza irrequieta che lo vede pubblicitario per i dadi da brodo Maggi, segretario di un circo, giornalista e fine dicitore di caffè concerto, inizia a scrivere negli anni Ottanta le prime farse. Nel 1891 completa *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie (Risveglio di primavera. Tragedia di fanciulli)*, la vicenda di un gruppo di ragazzi costretti a subire «convenzioni morte e mortificanti» (Lukács 1956, p. 159) imposte da adulti ipocriti e corrotti. Oppressi dalle famiglie, schiacciati da una scuola che sembra una caserma, incapaci di vivere la propria sessualità, trovano la morte o scelgono la fuga: Moritz si suicida, Wendla muore per un aborto che la madre propizia, mentre Melchior, il seduttore disorientato, si allontana con un misterioso Uomo mascherato che promette di fargli conoscere la vita. Tartassato dalla censura, *Risveglio di primavera* viene allestito a Berlino solo nel 1906 da Max Reinhardt quando Wedekind è ormai diventato una delle guide spirituali dell'avanguardia. Negli anni successivi si perfeziona nella raffigurazione di personaggi maledetti. Gli interessano la sapiente degradazione, la natura grottesca di esseri tragici e pittoreschi: lo speculatore, il giocatore, il mercante di donne, il truffatore. *Marquis von Keith (Il marchese di Keith, 1901)* è un simpatico lestofante che sogna di realizzare un «palazzo delle fate», casa per l'arte e per il piacere. Il progetto trova all'inizio dei finanziatori, poi lo scandalo scoppia: l'avventuriero ignaro di contabilità viene smascherato, la sua amante sposa il console Casimir ed è solo grazie al prudente intervento di quest'ultimo che il «marchese» si salva. Nella commedia vi è però anche uno strambo eroe positivo: è Scholz, che da nobile si fa borghese ed è talmente coerente nel rifiuto delle

convenzioni da scegliere come dimora un manicomio. I testi dedicati al più famoso dei suoi personaggi, Lulu, *Der Erdgeist* (*Lo spirito della terra*), la prima rappresentazione privata è del 1898, la seconda a Berlino è del 1902) e *Die Büchse von Pandora* (*Il vaso di Pandora*, 1904), sono dei capolavori che un *outsider* dedica ai suoi miti. Un po' Faust e un po' don Giovanni, Lulu è una donna dalla primitiva e trionfante sensualità, «una vera bestia, una bella bestia selvaggia», scrive Wedekind nel Prologo. Non ha storia, ideali, una vita dell'anima e si lascia trascinare dai suoi impulsi, trascinando a sua volta nella corruzione e nella morte tutti coloro che le si avvicinano. Nella seconda parte, dopo una precaria ascesa sociale, la troviamo nell'ambiente malavitoso che era stato del padre. Finita nelle mani di uno sfruttatore, vende il suo amore con la stessa indifferenza con cui prima lo aveva donato. Se nella verità del suo istinto è migliore dei borghesi lascivi e ambigui che l'avevano accompagnata negli anni di un successo che pareva irresistibile, sarà migliore anche di questi reietti perché non commercia, non cerca il suo interesse, vuole solo disperatamente e ostinatamente vivere. Eppure morirà per mano di un personaggio leggendario e grottesco come Jack lo Squartatore. Wedekind varia con coerenza temi e personaggi: ritroviamo in *Tod und Teufel* (*Morte e diavolo*, 1909; prima versione *Totentanz* [«Danza macabra»], 1905) la figura di Casti-Piani, il falso nobiluomo che nel *Vaso di Pandora* si diletta in tratta delle bianche e che qui «converte» la presidentessa dell'Associazione per la lotta contro la prostituzione, eppure, malgrado questo successo, non sopporta la rivelazione che il piacere sessuale sia solo un meccanismo che non redime dalla banalità del vivere. Un Faust in versione femminile che si placa nella semplicità rasserene della famiglia è protagonista di *Franziska* del 1912, una maestra della metamorfosi che si fa uomo alla ricerca della sua vera natura e la troverà infine in una pacificata dimensione quotidiana. Erich Mühsam (1878-1934) giudica quest'opera la più acuta e la più ricca di Wedekind, attratto dalla nota di umanità e di conciliazione del testo che probabilmente si ispira alla figura di Franziska Gräfin zu Reventlow (1871-1918), un'affascinante protagonista della scena letteraria monacense.

Carl Sternheim (1878-1942) è, come Wedekind, un precursore e come lui sa tratteggiare le bassezze del filisteo con sapida ironia. Nato a Lipsia, si stabilisce nel 1909 nei pressi di Monaco, e qui si lascia influenzare dallo stile corrosivo del «Simplicissimus». Qui, dopo il

dramma neoromantico *Don Juan* (1909), inizia a scrivere le commedie raccolte nel «Ciclo dell'eroe borghese», una saga antierica di arrampicatori sociali scaltri, meschini e pronti ad ogni compromesso. Il tema della prima, *Die Hose* (*Le mutande*, 1911), è pruriginoso – tanto da poter essere rappresentato fino al 1918 solo in circoli privati –, l'azione è esilarante. La bella signora Maske perde per strada le mutande proprio mentre sta passando il sovrano. Un parrucchiere e un poeta, attratti dallo scandalo, vorrebbero sedurla, ma in realtà finiscono per beneficiare il marito che li accetta a caro prezzo come pigionanti e, sfruttando i potenziali seduttori, costruisce la sua prosperità. In Sternheim, i farabutti e i codardi pronti al compromesso vedono le loro azioni coronate da successo, mentre, col crescere delle fortune, cresce anche la mancanza di scrupoli, il nichilismo e lo spirito affaristico dei personaggi. Il figlio dei Maske (in *Der Snob* [*Lo snob*], 1914) ha perso la semplicità truffaldina del padre; liquida genitori e amante per diventare direttore generale di una grande società, sposa una donna che non ama e, per farsi accettare, inventa una nobile genealogia. Rammolliti o degenerati sono ormai i suoi figli nel dramma *1913*, pubblicato nel 1915, mentre la satira si tinge di tragico per una premonizione quasi profetica della violenza distruttrice della guerra.

Alla squallida e ridicola vicenda di una borghesia meschina Sternheim dedica *Die Kassette* (*La cassetta*, 1912), in cui il denaro si fa più attraente del sesso, per non parlare dei sentimenti, e *Bürger Schippel* («Il borghese Schippel», 1913), cantore di successo e duellante contro voglia che sposa l'amante del principe, felice di godere di «tutte le benedizioni della borghesia»; Schippel ricompare come direttore di fabbrica in *Tabula rasa* (1917), una satira impietosa sui lavoratori e le loro rappresentanze politiche.

Nella comunità del *Simplicissimus* troviamo anche Karl Valentin (1882-1948, il suo vero nome era Valentin Ludwig Fey), scrittore, musicista, attore dialettale. Alla scuola del varietà e nella tradizione di clown e cantastorie aveva sviluppato un particolarissimo linguaggio di parole e gesti ricco di autoironia e inettitudine. Di lui Kurt Tucholsky (1890-1935) scrive, in una recensione pubblicata il 9 ottobre 1924 sulla rivista «Die Weltbühne»: «è un artista particolare, triste, incorporeo, incredibilmente divertente che pensa a sinistra». Nel 1914 crea il suo spettacolo più noto, *Tingeltangel*, che, composto da brevi scene dal gusto popolare, conosce oltre 20 versioni. In lotta

contro gli oggetti e contro gli uomini, soprattutto quelli dotati di scaltrezza e buon senso, sviluppa una comicità anarchica, capace di mettere alla berlina la società del tempo e di modulare la discrepanza grottesca tra realtà e apparenze. La sua clownerie metafisica, la tipica comicità da «eroe bastonato» suscitano grande interesse tra gli innovatori influenzando il teatro della Repubblica di Weimar e, in modo particolare, Bertolt Brecht.

A Monaco, tra Arcadia e trasgressione, il terreno è fertile anche per la «rivoluzione» espressionista: la annuncia un gruppo di pittori che, nel 1911, ispirati dal gruppo della *Brücke*, danno vita a *Der Blaue Reiter*, una associazione creata da Franz Marc (1880-1916) e Vasilij Kandinskij (1866-1944) della quale fanno parte, tra gli altri, August Macke (1887-1914), Gabriele Münter (1877-1962), il musicista Arnold Schönberg (1874-1951), Alfred Kubin (1877-1959) e Paul Klee (1879-1940). Senza un preciso programma, ma con un orientamento decisamente spiritualistico, vogliono rendere visibile l'invisibile e annunciano la separazione definitiva dell'arte dalla natura. Scrive Kandinskij nel saggio profetico e programmatico del 1910, *Lo spirituale nell'arte*: «La vera opera d'arte nasce dall'artista' in modo misterioso, enigmatico, mistico. Staccandosi da lui assume una sua personalità e diviene un soggetto indipendente con un suo respiro spirituale e una sua vita concreta» (Kandinskij 1989, p. 87).

2.2. Berlino

Capitale del mondo espressionista è Berlino. All'alba del XX secolo ha 2 milioni di abitanti e una struttura metropolitana che la rende simile a New York. Vi era il quartiere delle banche, quello dei divertimenti, quello dei giornali (se ne stampavano oltre 700 tra quotidiani e periodici). Più di 100 i cinema all'esordio del muto – diventeranno 367 nel 1926. Sessanta i teatri, con sei palcoscenici dedicati al solo varietà e un gran numero di locali improvvisati e dalla vita precaria. Sulle scene si continua a rappresentare un repertorio classico, mentre il Naturalismo si impone con ritardo rispetto alla Francia e fa ancora discutere i benpensanti. Fiorisce il cabaret, grazie a Wolzogen che dà vita all'Überbrettel nel 1901, un ritrovo eclettico con musica, farse e più seri testi contemporanei. Grande successo ha *Die Brille*, animato, tra gli altri, da Christian Morgenstern (1871-1914), noto soprattutto per i suoi funambolici *Galgenlieder* (*Canti patibolari*, 1905). Nasce

quindi Schall und Rauch, un ritrovo frequentato da attori, pittori, musicisti e scrittori che amavano mettere alla berlina le rappresentazioni dei teatri cittadini. Quando poi le «cantine» di inizio secolo si trasformano in locali alla moda, i giovani autori dell'Espressionismo creano nuove associazioni; nel 1909 Kurt Hiller (1885-1972) e Jakob van Hoddis (1887-1942) danno vita al Neuer Club e l'anno successivo nasce il Neupathetisches Kabaret.

L'esperienza del cabaret contribuisce in modo decisivo al rinnovamento: nel 1905 il Deutsches Theater, tempio del Naturalismo sotto la direzione di Otto Brahm (1856-1912), viene affidato ad un mediocre attore, giunto da Vienna e noto soprattutto – così lo abbiamo incontrato in queste pagine – come animatore di esperimenti legati all'avanguardia: Max Reinhardt, il primo regista moderno.

Reinhardt vuole un teatro che faccia di nuovo sognare gli uomini: non gli interessa la fedeltà al reale né la critica sociale del Naturalismo, si sente piuttosto attratto dalla fantasmagoria «neoromantica» e dalle potenzialità di un'«arte totale» in versione intima e decadente. Già con la prima di *Salomé* nel 1902, riesce a realizzare una armonia di parole, musiche, gesti, colori e forme, che rimarrà indimenticabile. Vero mago della tecnica, diffonde l'uso della scena girevole, introduce lampade a filamento di tungsteno e crea nuovi spazi: nel 1906 inaugura i Kammerspiele, un teatro da camera con 290 carissimi posti per opere «moderne», quattro anni dopo con il Circus Schumann realizzerà un «teatro dei cinquemila» per grandi pantomime e tragedie di gusto classico, amerà il festival, la trasformazione di piazze, teatri e giardini in templi dello spettacolo.

La rivoluzione teatrale si sviluppa così in una delle realtà più arretrate d'Europa, dove nell'Ottocento i grandi drammaturghi, Grillparzer o Hebbel, avevano proposto opere in cinque atti d'argomento storico-mitologico mentre la drammaturgia di Büchner, appena riscoperta, era stata cancellata dai repertori.

Anche il più noto scrittore del Naturalismo, Gerhart Hauptmann (1862-1946), premio Nobel per la letteratura nel 1912, non uguaglia per passione sperimentale i contemporanei Ibsen, Čechov o Shaw. Si era imposto con il dramma *Vor Sonnenaufgang* (*Prima dell'alba*, allestito nel 1889 alla Freie Bühne) e, quindi, nel 1892 con *Die Weber* (*I tessitori*), considerato il capolavoro del Naturalismo tedesco, mentre la commedia *Der Biberpelz* (*La pelliccia di castoro*, 1893) delude

il pubblico berlinese. Seguono opere caratterizzate da atmosfere favolose, da personaggi e vicende simbolici e una forte attenzione al dionisiaco, declinato nelle sordide brame borghesi come negli incoercibili impulsi di figure primitive. Tra i due secoli troviamo elementi mistici in *Hanneles Himmelfahrt* (*L'assunzione di Hannele*, 1893), un dramma fiabesco, *Die versunkene Glocke* (*La campana sommersa*, 1896), e un affresco storico che in realtà raffigura una metafisica vicenda umana, *Florian Geyer* (1896), mentre la «tragedia paesana», *Fuhrmann Henschel* (*Il vetturale Henschel*, 1898), viene governata da un destino tragico e cupo che non ha più nulla a che vedere con il principio di causalità caro ai naturalisti.

Il nuovo secolo inizia con *Michael Kramer* (1900), l'avventura di due artisti che culmina in un altissimo discorso funebre nel quale il dolore per la morte di un figlio diventa, nelle parole del padre, amara consapevolezza da epigoni che contagia la vita sociale e affettiva, ma anche la possibilità di espressione artistica. Nel 1903 scrive il dramma sociale *Rose Bernd*: qui l'uso del dialetto e l'attenzione ai meccanismi della vita collettiva sono solo la cornice di una fosca tragedia individuale che ripropone, tra animalesca sensualità e opprimamente perbenismo, il tema settecentesco dell'infanticidio. Con un sapiente gioco compositivo Hauptmann presenta personaggi tipici che si rispecchiano e si integrano: delle due protagoniste femminili Rose è bella e appassionata fino all'irragionevolezza, la signora Flamm, immobilizzata dalla paralisi, dà invece prova di generosa saggezza; tra i maschi troviamo figure che orchestrano, esemplari, una sinfonia delle perversioni: il debole e religiosissimo fidanzato, il malvagio Streckmann che ricatta e violenta Rosa per poi tradirla, il passionale Flamm che ne è stato l'amante ma poi la abbandona, il padre chiuso nel suo moralismo e incapace di comprendere eventi e sentimenti. «Fiaba» viene invece definito da Hauptmann un dramma misterioso, *Und Pippa tanzt* (*E Pippa balla*, 1906), che inizia tra miseri vetrai slesiani per svilupparsi nel viaggio ermetico e surreale verso il Sud del protagonista, un giovane sognatore con molti tratti dell'eroe romantico. La sua compagna italiana che ricorda la Mignon di Goethe, rapita e ritrovata, morirà danzando nella casa di Wann, figura idealizzata di eremita e di poeta. Una visione impietosa della vita e della città moderna domina invece nel dramma *Die Ratten* (*I topi*), rappresentato nel 1911. Due azioni si intrecciano sullo sfondo degradato di una squallida urbanizzazione: da un lato la vicenda di

un maturo ex direttore di teatro che non ha ritegno a sedurre giovani donne pur mostrandosi difensore dei valori della famiglia e dall'altro la tragica vicenda della signora John che, pur di essere madre, inganna una povera serva per impossessarsi del suo bambino. La tragedia incalza: il fratello della signora John uccide la «rivale», il marito intuisce l'inganno e la protagonista si uccide. In un «castello di maiali» sporco di sangue, antico, ma non diversamente sordido, è ambientato *Der Bogen von Odysseus* (*L'arco di Ulisse*, 1914), in cui Hauptmann si rivolge alla mitologia greca anticipando la successiva tetralogia degli Atridi.

Anche a Paul Ernst (1866-1933) non bastano la verità e la critica sociale. Dopo essere stato naturalista e socialdemocratico, nel 1896 si rivolge ai classici in polemica con i drammaturghi contemporanei. Se costoro si contentano di mettere in scena una misera realtà quotidiana, lui vuole invece rappresentare una nobiltà senza tempo ed esprimere alti valori etici. Queste concezioni vengono formulate in alcuni scritti teorici e in opere teatrali nelle quali riesuma la forma del dramma in versi per rappresentare il conflitto tra la ragion di stato, il senso privato del dovere e l'aspirazione alla felicità degli eroi. Direttore dello Schauspielhaus di Düsseldorf nel 1905, porterà avanti una radicale battaglia contro Impressionismo e Realismo insistendo sul repertorio tradizionale e scrivendo lui stesso opere storiche e mitologiche (*Demetrios*, 1905; *Canossa*, 1908; *Brunbild*, 1909). Più vicino all'Espressionismo *Preussengeist* («Spirito prussiano», 1915), in cui si misura con l'attualissimo tema del conflitto generazionale.

Annunciata da pittori – Kokoschka a Vienna, dai sodali della *Brücke* a Dresda e del *Blauer Reiter* a Monaco e da Ernst Barlach, che a Berlino espone le sue opere e ha in Paul Cassirer (1871-1926) un fraterno editore – si realizza nella capitale del Reich una rivoluzione tragica e definitiva. Per secoli l'arte, la letteratura, la musica erano state anzitutto una questione di forma, un tentativo di tradurre esperienze, nozioni e sentimenti in un linguaggio dotato di regole codificate. Quando il moderno si impone con la meccanicità della vita nelle fabbriche e nella metropoli, gli artisti cercano di combatterlo invocando invece l'immediatezza, l'istinto, una spiritualità pervasiva ed oscura che non tollera armonie né formalismi. Pur nella loro diversità di sperimentatori, partono comunque dal presupposto che, nell'epoca della tecnica, gli uomini siano ridotti ad ingra-

naggio, a marionetta e si ribellano alla disumanizzazione dichiarandosi portavoce dell'utopia. Alla realtà sostituiscono allora le visioni, al linguaggio accompagnano l'urlo, alla parola il gesto scomposto e provocatorio: «Non abbiamo più libertà, non sappiamo più deciderci, l'uomo è privato dell'anima, la natura è privata dell'uomo... Mai vi fu epoca più sconvolta dalla disperazione, dall'orrore della morte. Mai più sepolcrale silenzio ha regnato sul mondo. Mai l'uomo è stato più piccolo. Mai è stato più inquieto. [...] Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama in soccorso: è l'espressionismo», scrive Hermann Bahr nel suo «manifesto» del 1920 (Bahr 1920, p. 110 s.). Libertà, fratellanza e rivoluzione sono le parole d'ordine di una generazione di artisti che cerca di scardinare una società dominata dall'utile e da schiacciati processi produttivi invocando – come afferma Kurt Hiller nel 1913 – illuminazioni intemperanti – dio, vita, passione, delirio, caos – ma un caos che non neghi il piacere della composizione, il geometrismo astratto, il gioco e l'incontro ben temperato delle arti. Anche il teatro mette in discussione i suoi secolari presupposti: non rappresenta, allude e chiama il pubblico a partecipare non a ciò che nei miti, nella storia o nell'esperienza già conosce, ma a qualcosa che gli è oscuro e che solo sulla scena diventerà manifesto a sprazzi e per successive illuminazioni. L'azione è ridotta al minimo e, sul modello strindberghiano, si suddivide in frammenti che rappresentano altrettante fasi della trasformazione dell'eroe, mentre avvenimenti, sogni, monologhi, azioni vere e proprie, passaggi lirici si inanellano senza legami di tempo o di luogo. Si rinuncia inoltre alla psicologia, spesso persino al nome proprio dei personaggi, e sulle scene si muove un uomo primitivo, simbolo monologante, portatore di idee e di conflitti strazianti o rappresentante di una pericolante consistenza familiare e sociale.

3. «Das junge Deutschland»

Mentre le potenze dell'Intesa ripiegano, a Berlino viene presentata con una certa ufficialità la nuova drammaturgia. Gli autori non hanno un programma omogeneo, ma decisa è la loro opposizione all'«ideologia della guerra», che pure avevano all'inizio condiviso, e nelle opere dominano diversificati e violenti gli scontri tra sessi, generazioni, tra individui e società. Ribelli alle gerarchie vanno in cer-

ca di un mondo più umano in cui nessuno sia servo e nessuno padrone, dove regnino lo spirito e la fratellanza e all'interno del quale anche gli istinti conquistino una pacificata dignità. Ribelle è anche la drammaturgia: «Il teatro sconvolto con il mondo intero deve essere ricostituito sulla base di regole nuove», è il loro proclama. Questi scrittori trovano in Max Reinhardt, ormai arbitro della vita scenica berlinese, un attento interlocutore. In rappresentazioni diurne e riservate per evitare l'intervento della censura il Deutsches Theater allestisce, a partite dal dicembre del 1917, una serie di opere dell'Espressionismo evidenziando l'estrema varietà dei temi – i conflitti generazionali o di genere, la lotta al capitalismo in tutte le sue forme, la ricerca di ciò che appare spirituale e il sogno di un cosmico rinnovamento – e accentuando gli aspetti emotivi e la suggestività delle rappresentazioni.

Viene messo in scena il 23 dicembre 1917 *Der Bettler* (*Il mendicante*, scritto nel 1912) di Reinhard Johannes Sorge (1892-1916); seguono, nel 1918, *Der Sohn* (*Il figlio*, 1914) di Walter Hasenclever (1890-1940), *Der Besuch aus dem Elysium* (*Visita dai Campi Elisi*, 1918) di Franz Werfel (1890-1945), *Kain* (*Caino*, 1917) di Friedrich Koffka (1888-1951), *Die Koralle* (*Il corallo*, 1917, rappresentato per la prima volta ai Kammerspiele) di Georg Kaiser (1878-1945), *Seeschlacht* (*Battaglia navale*, già allestito a Dresda nel febbraio 1918) di Reinhard Goering (1887-1936), *Ein Geschlecht* (*Una stirpe*, 1917) di Fritz von Unruh (1885-1970), mentre, nei mesi successivi, saranno in cartellone opere di Arnold Zweig (1887-1968), di Paul Kornfeld (1889-1942) e di Else Lasker-Schüler (1869-1945).

Manifesto di «Das junge Deutschland» è *Il mendicante* di Sorge, un dramma che, scritto nel 1912, aveva ottenuto il prestigioso premio Kleist. Una «vocazione drammatica», dice il sottotitolo con un riferimento al *Wilhelm Meister* di Goethe, storia di un giovane che, attraverso il teatro, trova un onorevole posto nella società. Qui invece non sarà l'arte, ma un sogno di rigenerazione a salvare il protagonista dalle ombre della tradizione e del nichilismo. Per rappresentare senza compromessi i suoi drammi, chiede, ma invano, ad un ricco mecenate di finanziare l'utopico teatro nel quale mettere in scena la sua opera. A casa dei genitori la tragedia si fa più cupa: il padre, impazzito, elabora progetti grandiosi e filantropici e il figlio lo uccide, distruggendo insieme a lui (e alla madre, coinvolta per un tragico errore) il suo sogno di una umanità redenta. Tenterà, ma in-

vano, di iniziare una nuova vita semplice e modesta lavorando in un giornale e, infine, troverà nella promessa paternità, annuncio di tempi nuovi e di un nuovo regno dello spirito, una trasfigurazione per sé e per la sua vita. Anche in *Visita dai Campi Elisi* del praghese Werfel la speranza di redenzione si materializza nell'attesa di un figlio, considerato principio di rigenerazione. Il protagonista è un morto che torna a trovare l'amata di un tempo per ringraziarla di non averlo voluto, determinando così una vita di avventure e di successo. Ma il successo si rivela effimero e l'unica sua speranza è che il bimbo che la donna porta in seno possa preservare una qualche traccia della sua esistenza. La più popolare delle opere del ciclo è comunque *Il figlio* di Hasenclever, che viene salutata alla «prima» come una rivelazione. Al centro, il conflitto frequentato e sempre coinvolgente tra padre e figlio: nata dalla fragilità e dall'insuccesso del ragazzo e dal vuoto autoritarismo dell'adulto, l'ostilità sfocia in un progetto omicida, anche per l'intervento di un amico dai sentimenti anarcoidi, mentre si fa spietata la critica al guglielminismo che rende assassini per violenza o impotenza i suoi sudditi. Costruito su un contrasto tra mondi nemici – la ragione contro l'istinto, la legge e la meschinità contro l'entusiasmo, l'utile contro il sogno di libertà –, il dramma si conclude con la morte provvidenziale del vecchio che sventa l'omicidio e le sue ripercussioni e con la fuga del ragazzo verso una incerta libertà. Senza speranza è invece l'opposizione di *Antigone* (1917) al dispotismo di Creonte che schiaccia senza incertezze i valori etici e la speranza di pace e fratellanza della donna.

Conflitti tra una madre e i figli, mentre infuria la battaglia, sono al centro di *Una stirpe* di Fritz von Unruh. L'autore aveva frequentato l'accademia militare sviluppando una avversione profonda ai valori e ai metodi dell'esercito prussiano. Diventerà pacifista nelle trincee della Marna. Come in una tragedia greca, il conflitto si sviluppa in un unico luogo: un camposanto dove una madre e due figli seppelliscono un fratello caduto. Compaiono in catene altri due figli che devono essere fucilati di lì a poco, il primo per un delitto e il secondo per diserzione. L'altro figlio, chiamato a compiere l'esecuzione, non vorrà sparare su di loro. Si giunge alle soglie dell'incesto, mentre l'odio dei figli incalza la madre, accusata di essere connivente con la legge. Ma sarà lei soltanto a comprendere nell'esperienza fisica della maternità e in quella epocale del dolore che la pace è la condizione per salvare il mondo: «O corpo materno, corpo furiosamente maledetto un tempo

e origine prima di tutti gli orrori, tu devi diventare il cuore, nell'edificio dell'universo e creare dalla tua delizia una stirpe che adoperi lo scettro meglio di voi» (Pandolfi 1956, p. 272).

Georg Kaiser è invece insofferente al pathos visionario dei contemporanei; assetato di conoscenze cercherà l'assoluto mantenendo un ferreo rigore logico e dialettico in una produzione estremamente vasta e sfaccettata. Si forma all'ombra di Wedekind e si cimenta all'inizio in drammi mitici e biblici spesso scandalosi; il successo giunge con un dramma storico già immortalato da Rodin in un gruppo scultoreo, *Die Bürger von Calais* (*I cittadini di Calais* del 1914, rappresentato nel 1917), la vicenda di sette volontari che, rinunciando alle seduzioni dell'eroismo, si offrono al re di Inghilterra perché risparmi la loro città, ma il re rinuncia al sacrificio per celebrare nella pienezza della vita la nascita del figlio. Di ambientazione borghese è invece *Von Morgen bis Mitternachts* (*Dal mattino a mezzanotte*, 1916), vicenda di un pover'uomo che abbandona, sedotto dall'apparizione di una affascinante signora, banca e routine. Ruba del denaro, convinto che possa dargli la felicità. Ma, attraverso le stazioni dell'appagamento e della delusione, comprende che, in un mondo calamitato dalla ricchezza, non vi è spazio per la gioia. Inseguito dalla polizia, si uccide dopo aver rinunciato ai suoi averi, forse redento e forse redentore con le braccia distese evocativamente a croce. *Il corallo*, scritto tra il 1916 e il 1917, presenta una variazione molto articolata sui temi del conflitto generazionale e della vanità del possesso. Il protagonista è un miliardario abbandonato dal figlio che, non sopportando la tirannia del denaro, preferisce fuggire. Lui cerca invece di comprare frammenti di vera umanità facendo del bene e poi rincorrendo l'infanzia perduta: si impossessa allora della vita e dell'identità del suo segretario, ma troverà la morte con un infantile ciondolo di corallo simbolo di paradiso perduto che aveva accompagnato l'inizio della vita su questa terra. L'ossessione del produrre, i pericoli dell'industrializzazione, la violenza delle masse sono invece protagonisti di *Gas I* (1918) con i cori operai, segnalati dal loro colore, e le visioni del Figlio, figura piena di nostalgie che morirà sognando l'avvento dell'uomo nuovo.

Di Reinhard Goering il Deutsches Theater allestisce *Battaglia navale*, un testo claustrofobico e violento che ripercorre le ultime ore di sette marinai nella battaglia di Skagerrat. Sette caratteri diversi – e sette diversi atteggiamenti nei confronti della guerra – che nell'at-

tesa, nelle fantasticherie e nella febbrile agitazione svelano la loro segreta natura. Sono chiusi nella torre corazzata di una nave che va alla ricerca del nemico; non li consola il ricordo delle case e degli amori lontani, non li inebria la battaglia. In una guerra tecnicizzata sono diventati automi «ciechi e invasati». Eppure in questo gruppo, tra l'uomo d'azione e lo scettico rivoluzionario, il credente e il sognatore, vi è un marinaio che non perde le speranze nell'avvento di una umanità libera e compassionevole. Infine la morte li coglie come ineluttabile destino ed estrema occasione di verità.

Quando il ciclo reinhardtiano si conclude con la pace, la rivoluzione e la costituente, il teatro dell'Espressionismo appare cambiato: l'aspetto utopico e visionario si placa in un vago sogno di pace e fratellanza, si rivivono le angosce e le mutilazioni della guerra ma si continua, nonostante tutto, a fantasticare sull'avvento di una umanità.

Capitolo secondo

Il teatro della Repubblica di Weimar

All'inizio del novembre 1918, sotto l'incalzare di rovesci militari, sommovimenti rivoluzionari, tentativi di repressione falliti, l'Impero germanico crollava. Il 9 novembre il Kaiser Guglielmo II veniva costretto ad abdicare e il socialdemocratico Friedrich Ebert assumeva la carica di cancelliere. Quello stesso giorno Philipp Scheidemann, forzando la mano allo stesso neocancelliere, proclamava da un balcone del Reichstag la nascita della «libera repubblica tedesca» davanti a una folla festante. Quasi nelle stesse ore, da un palco nel Tiergarten, Karl Liebknecht annunciava a una moltitudine altrettanto entusiasta la nascita della «libera repubblica socialista di Germania». Attraverso questo duplice e contraddittorio battesimo pubblico, prendeva vita la prima Repubblica tedesca, detta di Weimar dal nome della cittadina dove si svolse l'assemblea costituente. Sarebbe durata dal 1919 al 1933, quando Hitler spazzò via gli ultimi simulacri di istituzioni ormai svuotate instaurando la dittatura del Terzo Reich. Dalla guerra la Germania era uscita sconfitta ma non battuta sul campo, cosa che alimentò la leggenda della «pugnalata alle spalle» che favorì i molti tentativi di restaurazione reazionaria, dal colpo di stato agli assassinii politici. Per parte loro i partiti e i raggruppamenti della sinistra non seppero mai saldarsi in un fronte unito capace di garantire un solido tessuto democratico che andasse oltre le garanzie formali, seppure importanti come il suffragio universale. Nata con lo stigma della contraddizione, la complessa storia della Repubblica si presta ad essere letta anche come l'interminabile recita di uno psicodramma sociale e culturale del quale il teatro costituisce lo specchio più adeguato, capace di rappresentarne i campi di forza contrastanti, le tensioni politiche, le esaltazioni per una rivoluzione