

Indice

CAP. 1	La Berlino degli anni '20	pag.3
	1.1 Situazione politico-sociale	pag.3
	1.2 Caratteristiche culturali della città	pag.7
	1.3 Influenze dall'Unione Sovietica	pag.13
	figura1	pag.16
 CAP. 2	 L'emigrazione russa a Berlino	 pag.17
	2.1 L'emigrazione	pag.17
	2.2 La Rivoluzione e la guerra civile	pag.18
	2.3 La Berlino "russa"	pag.23
	2.4 Relazioni politico-economiche	pag.28
 CAP. 3	 La "Berlino russa"	 pag.36
	3.1. Le arti visive	pag.38
	3.2.L'arte russo-sovietica nella Germania di Weimar	pag.42
	figura2	pag.47
	figura3	pag.50
	figura4	pag.54
	3.3 Il cinema	pag.55
	3.4 correnti letterarie russe e tedesche	pag.57
	3.4.1 Gli scrittori russi a Berlino	pag.62
	3.4.2 Le riviste russe	pag.72

3.5 Le case editrici	pag.74
CAP. 4 Il teatro sovietico nella repubblica di Weimar	pag.78
4.1 Vita teatrale russa dopo la rivoluzione	pag.78
4.2 Influenze teatrali russe a Berlino	pag.83
4.3 Il teatro tedesco del dopoguerra	pag.89
4.4 Brecht	pag.95
4.4.1 Brecht e Stanislavskij	pag.99
4.4.2 Brecht e Mejerchol'd	pag.104
4.5 Piscator	pag.110
figura5	pag.113
CAP. 5 I viaggi in Russia e il reportage	pag.116
5.1 I reportages sulla Russia	pag.116
5.2 L'Unione come modello da imitare	pag.118
5.3 Aspettative non corrisposte	pag.123
5.4 Rainer Maria Rilke	pag.127
Conclusione	pag.131
Bibliografia	pag.135

I° CAPITOLO

La Berlino degli anni Venti

1.1 Situazione politico-sociale

La città di Berlino negli anni Venti è la capitale del mondo culturale europeo; è una città cosmopolita, d'avanguardia, culturalmente frenetica, punto d'incontro del vecchio ed il nuovo, sia in politica che nell'arte, caratterizzata da un forte contrasto tra la miseria e la disoccupazione del dopoguerra da una parte e una spasmodica ricerca del piacere dall'altra.

La definizione di questi come "dorati anni Venti" si deve all'ineguagliabile primato culturale raggiunto da Berlino, che in questo periodo vede fiorire una produzione artistica talmente innovativa e avvincente che è ora diventata patrimonio culturale mondiale. E' in quest'epoca che nasce la cultura di massa, che scrittori ed artisti si incontrano nei caffè e nei sempre più numerosi circoli culturali, è il periodo della "dolce vita" berlinese, che affascina folle di turisti, connazionali e stranieri.

Gli anni '20 sono anche caratterizzati da forti turbolenze politiche e sociali: la prima guerra mondiale infatti distrugge la stabilità e l'equilibrio dell'Europa del 19° secolo, cancella la calma e la tranquillità che si vivevano prima, e crea le basi per una riorganizzazione, oltre che politica e sociale, anche nel pensiero e nella letteratura. Scrittori e intellettuali vedono ora i presupposti per la creazione di un mondo nuovo e migliore.

E' importante però tener presente che Berlino arriva a tal grado di splendore in seguito ad una rovinosa sconfitta. L'armistizio del

1918 sancisce la fine della guerra, ma non riporta la pace: infatti il quindicennio successivo è caratterizzato da agitazioni politiche e sociali, da colpi di stato e da assassini politici. Alla fine della grande guerra tutta la Germania è delusa e umiliata, e la nascita della Repubblica di Weimar non porta ad alcun miglioramento qualitativo né in senso politico, né in senso spirituale.

Il trattato di pace di Versailles, firmato il 28 giugno 1919 tra la Germania e le potenze vincitrici, fu un duro colpo per il paese che dovette rinunciare totalmente ai diritti sulle colonie, consegnare materiali bellici ed industriali e pagare gravose riparazioni. Il ponderoso *Diktat*, come venne definito dai tedeschi, ristabilì i nuovi confini della Germania, che dovette restituire l'Alsazia-Lorena alla Francia, lo Schleswig alla Danimarca e cedere i cantoni tedeschi di Eupen e Malmedy al Belgio. Ad Oriente la Germania perse la Posnania e una parte della Prussia occidentale. Altre pesanti condizioni furono la riduzione dell'esercito a centomila uomini, la cessione della flotta all'Inghilterra e l'occupazione da parte della Francia della riva sinistra del Reno col bacino della Saar per 15 anni.

La situazione era grave, anche perché con la fine della guerra il kaiser Guglielmo II fu costretto a fuggire, lasciando il paese in una situazione di disorientamento e di caos. Le redini del potere vennero allora prese in mano dal partito socialdemocratico (SPD), allora maggioritario, ma il passaggio da monarchia a repubblica non fu senza difficoltà a causa delle divergenze di opinioni sulle molte alternative che ora si presentavano.

Gli scontri maggiori avvennero tra socialdemocrazia, che preferiva una repubblica parlamentare e *spartachisti*, desiderosi di una repubblica dei consigli sul modello sovietico. La lega di Spartaco, nata

attorno a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, riteneva che solo un sollevamento popolare avrebbe potuto imporre la pace, e dal gennaio 1918 divamparono in tutta la Germania rivolte e scioperi, che non terminarono neppure con la proclamazione della Repubblica da parte del socialdemocratico Scheidemann il 9 novembre.

Nel gennaio 1919 un'insurrezione a Berlino, guidata dai capi spartachisti, fu repressa nel sangue dalle truppe governative appoggiate dall'esercito, e Luxemburg e Liebknecht vennero assassinati.

Si aprì intanto l'assemblea costituente, presieduta da Ebert, mentre Scheidemann diventò cancelliere. Weimar divenne una repubblica democratica, parlamentare e federale fortemente centralizzata.

La repubblica di Weimar nacque con numerosi problemi che resero più difficile la democrazia e che avviarono quel meccanismo che portò, 14 anni dopo, alla vittoria del nazionalsocialismo.

Gli oneri di Versailles pesavano molto sulla giovane repubblica, in termini economici e politici, ma in maniera ancora maggiore gravavano su di essa i compromessi e la debolezza del potere politico della coalizione di Weimar formato da socialdemocratici, liberali e cattolici. Inoltre il ricorso al vecchio apparato militare, la conservazione della burocrazia tradizionale, delle vecchie strutture economico-sociali minavano alla base l'espansione delle potenzialità riformistiche e democratiche.

Alla crisi politica permanente della giovane Repubblica si affiancò ben presto il deterioramento della situazione economica: anche se nessuna bomba aveva danneggiato un solo edificio di

Berlino, la città precipitò nella miseria e nell'inflazione, che raggiunse il suo apice nel 1923, quando un dollaro valeva più di tre trilioni di marchi.

Gli anni '20, tanto esaltati, furono però anni di disoccupazione generalizzata, di carestia e di crisi degli alloggi. Alla fine di febbraio del 1919, ad esempio, erano registrati nella città circa 214000 disoccupati.

L'inflazione e la grande depressione ebbero un'importanza non minore dei disastri politici e militari nella storia della repubblica di Weimar. Essi si ripercossero immediatamente su quasi tutto il popolo tedesco; il ceto medio che aveva investito i propri risparmi in titoli dello stato, si ritrovò improvvisamente nella miseria, mentre tutte le classi lavoratrici subirono le conseguenze del declino nel valore reale degli introiti.

La ripresa fu più rapida del previsto, e già nel 1923, con la stabilizzazione del marco, il paese fu in grado di sostenere nuovi volumi produttivi.

Proprio negli anni tra il 1918 e il 1933, crudeli e difficilissimi, Berlino sfoderò tutto il suo fascino, diventando una metropoli attraente e piacevole. Il primo ottobre 1920 entrò in vigore la legge che prevedeva l'unificazione di otto comuni cittadini, 59 comuni rurali e 27 distretti in un unico territorio, dando vita così alla grande Berlino, che da una superficie di 6570 ettari raggiunse gli 87810 diventando così la seconda più estesa città del mondo dopo Los Angeles. Questa grande espansione territoriale ebbe come sua naturale conseguenza un rapido incremento demografico: già nel 1925 vivevano a Berlino più di quattro milioni di persone.

Grazie ad un impegno costante ed ostinato Berlino tornò ad essere una città fiorente nell'economia e nel commercio; molto importanti divennero in questi anni le banche e la Borsa.

Anche nel campo industriale la città occupava una posizione di primo piano. Nel 1925 si contavano oltre 137000¹ imprese industriali con più di 100 occupati. Rilevanza mondiale avevano acquisito soprattutto l'industria elettrica e meccanica.

1.2 Caratteristiche culturali della città

La ricerca sfrenata del divertimento di questi anni non ha pari nella storia, e quasi per rispecchiare la situazione politica e socio-economica anche la cultura e l'arte appaiono caotiche, e cominciano ad esprimersi non più soltanto in scuole, tendenze o stili, ma realizzando nuovi rapporti tra le arti.

Culturalmente Berlino passa all'avanguardia grazie al ruolo degli intellettuali che avvertono la loro funzione pubblica e si inseriscono nel rinnovamento culturale della nazione, ma molto si deve anche all'opera di personalità prestigiose provenienti da oltre frontiera.

Gli anni Venti, grazie al forte aumento della popolazione e ai nuovi materiali, sono anni di formidabile maturazione nel campo dell'**architettura**. La città, che in questi anni è ancora carica di monumenti e quartieri ottocenteschi, è lanciata a costruirsi un nuovo volto, ed è proprio in questo contrasto tra vecchio e nuovo la particolare bellezza di Berlino.

¹ Thomas Friedrich, *Berlino 1918-1933*, Idealibri, Milano, 1991;

In questi anni *la Sachsische Hochschule für bildende Kunst* e la *Sachsische Kunstgewerbeschule* di Weimar si fondono creando il Bauhaus, scuola tedesca d'arte. Dal 1923 in poi il Bauhaus diviene il centro di raccolta del design industriale, della grafica, pittura, delle tecniche fotografiche e del teatro elaborati dalle avanguardie europee.

La pressione demografica sulla struttura urbana subisce un processo d'accelerazione anche a causa del continuo sviluppo industriale. Berlino contribuisce attivamente alle ricerche estetiche e tecniche dell'architettura moderna sia con opere singole come la famosa fabbrica di turbine AEG di Behrens, sia con numerosi tentativi di razionalizzazione dello sviluppo urbano. In concomitanza con la grande Berlino viene posto in atto il piano Mächler, con il proposito di risolvere il problema degli alloggi mediante la realizzazione di zone residenziali periferiche. Queste zone, chiamate *Siedlungen*, dovevano essere autonome, ma al tempo stesso dotate di adeguati mezzi di collegamento con il centro.

In questo periodo è anche impostato il problema delle grandi comunicazioni cittadine mediante la costruzione di due reti metropolitane, una sotterranea *Untergrundbahn* e una di superficie *Strassenbahn*.

Come Parigi, la capitale tedesca diventa presto una delle grandi protagoniste della scena internazionale dove si mescolano tutte le varie forme d'arte. "Gesamtkunstwerk", opera d'arte totale, è la parola chiave nelle tendenze artistiche degli anni Venti. Lo sviluppo artistico in questi anni è sorprendente, moltissimi sono gli artisti che dal resto della Germania, ma anche da oltre confine si sentono attratti da questa nuova metropoli, e vi giungono portando con loro un ricco e vario bagaglio culturale.

"Das Berlin der zwanziger Jahre ist mitnichten das unumschränkte Zentrum der Avantgarde. Berlin ist nur in seltensten Fällen deren eigentliche Produktionsstätte, wohl aber deren weltstädtische Bewährungsprobe. Wer in Berlin reüssiert- ob als Einheimischer, als Emigrant, oder auch nur als Durchreisender-, der gilt als arriviert."²

Gran parte delle novità artistiche che si vedono a Berlino, infatti sono importate dall'estero. Per quanto riguarda le **arti figurative**, un ampio contributo è dato dagli artisti dell'Europa orientale, come Moholy-Nagy, Ivan Puni, Wassilij Kandinskij, Naum Gabo, El Lissitzkij, ecc. Rilevante è soprattutto l'influenza del Costruttivismo, proveniente dall'Unione Sovietica, che avendo colto una nuova funzione sociale dell'arte, trova terreno fertile in Germania.

La fase espressionista non è però ancora del tutto tramontata, Herwarth Walden, che aveva fondato a Berlino la galleria *Der Sturm*, attira ancora molti pittori cubisti e futuristi da tutto il mondo. Le esposizioni sono frequentatissime; inoltre si può far riferimento ad una quantità di scuole ed accademie per la formazione degli artisti. Gli anni Venti sono anni di vari gruppi e tendenze, come il verismo e la *Neue Sachlichkeit*, ma anche di singoli artisti che si fanno conoscere grazie al proprio stile: Max Beckmann, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Max Liebermann, Erich Heckel, Ernst Barlach e altri.

Grande spazio trovano in città anche le arti applicate e soprattutto la **grafica** e la **fotografia**. Negli anni 20 Berlino è capitale

² Hermann Haarmann, *Treffpunkt Berlin. Wechselbeziehungen der literarischen und künstlerischen Avantgarde in der zwanziger Jahren*, in Klaus Siebenhaar, Hrsg, *Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus*, Deutsche Universitäts Verlag, Wiesbaden, 1992;

incontrastata nel settore del fotogiornalismo e della fotografia artistica.

Con la costruzione dell'industria poligrafica, l'**editoria** e la pubblicistica crescono d'importanza, stimolando la nascita di numerose case editrici, e aiutando lo sviluppo del mercato dei libri di massa. Qui si trovano la Paul Cassier Verlag, La Fischer Verlag, che dalla seconda metà degli anni Venti comincia a pubblicare in grande quantità le opere dei grandi autori tedeschi, lasciando anche dello spazio a giovani scrittori meno conosciuti, la giovane casa editrice espressionista e dadaista Alfred Richard Meyer Verlag, la Erich Reiss Verlag, la Sturm Verlag e la Malik Verlag.

Accanto alle case editrici specializzate nella pubblicazione di letteratura e di autori di fama, ne nascono altre che stampano in edizioni economiche.

Ma per quanto fossero importanti i libri sulla scena culturale berlinese, la loro presa sul pubblico fu spesso oscurata dal successo dei quotidiani. La **stampa** in questi anni cresce enormemente sia qualitativamente che quantitativamente, così da diventare il maggiore mezzo di comunicazione alle masse. Solo nel 1927, ad esempio, apparivano nella Repubblica di Weimar circa 4000 periodici, tra cui quotidiani e riviste specifiche. Ma la stampa si concentrava soprattutto a Berlino, in nessun'altra città tedesca esistevano così tanti giornali, librerie e biblioteche. Numerosi erano gli scrittori che negli anni Venti collaboravano con quotidiani berlinesi o scrivevano da Berlino corrispondenze per giornali di fuori.

Verso la fine degli anni Venti venivano pubblicati a Berlino circa 150 giornali. Tra questi ce n'erano 45 mattutini e 14 serali; la

maggior parte delle riviste a carattere politico era pubblicata più di una volta al giorno.

"Die durch Berliner Zeitungen in den zwanziger Jahren mit geprägte politische Kultur der Hauptstadt des Deutschen Reiches war vielfältig und nicht ohne Widersprüchlichkeiten. Ihr Einfluß reichte weit über die städtischen Regionen hinaus und nahm in unterschiedlicher Intensität Impulse aus dem übrigen Deutschland und dem Ausland auf."³

I traumi della guerra perduta, del duro trattato di Versailles sono diventati presto temi frequenti nella **letteratura**, nel teatro e nei film. Grande successo hanno infatti, in questi anni, libri come *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque, oppure *Tempesta d'acciaio* di Jünger. Argomento altrettanto in voga è quello del disoccupato o di colui che è caduto in miseria dopo il crollo del marco. Non tutti gli scrittori di questo periodo si concentrano però sul mondo in cui vivono e, anziché esprimere nelle loro opere i problemi della Germania contemporanea, preferiscono ambientare le loro storie in un passato o in un futuro più o meno lontani.

L'attenzione in questi anni è rivolta al mezzo d'espressione artistica più che ai contenuti, essa si concentra sulle diversità tra linguaggio poetico e linguaggio comune con l'intento di ottenere uno straniamento. Molto frequente è la scomposizione della parola o della frase al fine di denunciare le contraddizioni della società.

³ Bernd Sösenmann, *Momentaufnahmen- Epochensignaturen. Hauptstädtische Kultur und Zeitungen in den zwanziger Jahre*, in Klaus Siebenhaar, Hrsg, Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nazionalsozialismus, op. cit;

Questi sono anche gli anni in cui il **cinema** tedesco cresce e si fa conoscere nel mondo, si assiste, infatti, al boom delle sale cinematografiche che la Grande Guerra e il relativo bisogno di distrazione esalterà.

Il cinema tedesco degli anni Venti deve molto all'espressionismo sia per la drammaturgia, sia per alcuni elementi della tecnica scenografica, sia per i soggetti che riprendono spesso motivi dell'arte e della lirica espressioniste, traducendole nel linguaggio del cinema. Col tempo esso raggiunge un tono di fondo più improntato al realismo e alla critica sociale, forse per l'influenza dei film sovietici tra i quali spicca, per l'enorme impressione che fece sul pubblico, La corazzata Potemkin.

Incredibile è il successo di questa “nuova” forma d'arte, si pensi che ancora in piena crisi economica il numero delle sale cinematografiche salì a Berlino fino a 396, per un totale di 200000 posti.

L'esempio più significativo dello sviluppo artistico e della vita culturale di Berlino negli anni Venti è però il **teatro**. La tradizionale cultura teatrale monarchica di prima della guerra era in questi anni in continuo conflitto con le regie moderne, con l'operetta, il cabaret. In questo contrasto il teatro si arricchì, riuscendo ad esprimere più di ogni altra forma artistica lo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, e diventando un'istituzione nazionale.

Teatralmente Berlino era la capitale del mondo, vantando i registi più illustri e i più grandi attori. In quest'atmosfera di cambiamento e rivoluzione ha origine una nuova specie di teatro in contrapposizione al teatro borghese del tempo, considerato

"commerciale"; è la cosiddetta *Volksbühne*, che vuole offrire un'arte buona e morale che sia strumento dell'evoluzione sociale e culturale delle masse popolari. Lo scopo delle varie iniziative culturali portate avanti in questi anni dalla SPD, tra le quali la *Volksbühne*, era quello di creare momenti di aggregazione delle masse, fino ad allora escluse da qualsiasi attività di natura culturale.

Tra il teatro borghese e la *Volksbühne* socialdemocratica nascono, in questi stessi anni, le scene proletarie che vogliono costituire un fronte rivoluzionario e che si ispirano ai vari gruppi Agit-prop sovietici. Le nuove forme teatrali di tendenza, come la rivista, il cabaret politico, il dramma di massa e il coro parlato, diventano spesso strumento del KPD - il partito comunista tedesco - e riferimento per gli intellettuali di sinistra.

1.3 Influenze dall'Unione Sovietica

Nei primi anni Venti Berlino opera come polo di coagulo dell'avanguardia internazionale, inclusi, in posizione preminente, i movimenti sovietici. La vicinanza all'URSS ora non è più solo geografica, ma anche culturale, artistica e spirituale. L'Unione Sovietica diventa un modello da imitare in tutti i campi; il pensiero politico, come le tendenze artistiche e la letteratura vengono in questi anni studiati con particolare attenzione e ammirazione. L'apertura alle masse, ad esempio, è la novità, il vero cambiamento in ambito culturale: le varie forme d'arte si esprimono ora in maniera da essere comprensibili anche alle classi sociali più basse. Nel clima ancora rovente delle lotte rivoluzionarie, alcuni artisti politicizzati, e in particolare il gruppo Dada berlinese, prendono posizione per un'arte apertamente di tendenza. La rivista "Die Aktion" pubblica interventi

russe sul *proletkult'* e sostiene i teorizzatori tedeschi di una cultura proletaria, sollecitando nuove forme di creatività collettiva.

E' soprattutto il movimento del *Proletkult'* (*proletarskaja Kultura*, ossia cultura proletaria) a portare ad un nuovo modo di sentire la cultura. Questo movimento era nato in Unione Sovietica all'indomani della Rivoluzione del 1917, gettando le basi per un'arte di classe, prodotta e fruita dal proletariato. Esso proponeva un collettivismo fondato sul lavoro, la distruzione della autorità culturali e la liquidazione della tradizione culturale precedente.

Gli intellettuali tedeschi, dopo la rivoluzione di Novembre, si trovano a dover affrontare gli stessi problemi posti dal *Proletkult'*⁴, come la questione dell'eredità culturale, la funzione del proletariato e la formazione di una cultura delle masse. Dal 1919 al 1922 viene tradotto un gran numero di opere e di articoli di Bogdanov e Lunakarskij⁵. Ed è da questi scritti che nasce una lunga tradizione di reportage e di analisi del paese dei Soviet.

Si costituiscono in diverse città tedesche associazioni di artisti spinti dal preciso intento di sperimentare nuove forme d'arte popolare; la *Novembergruppe* di Berlino, ad esempio, invita cubisti, futuristi ed espressionisti a cooperare alla costruzione della nuova Germania. Nascono in questi anni, i cosiddetti "Räte geistiger Arbeiter", cioè Consigli dei lavoratori intellettuali, che guardano al consolidamento di

⁴ Il movimento del 'proletkult' (proletarskaja kultura); era nato pochi giorni prima della Rivoluzione e si rifaceva a idee sviluppate precedentemente all'interno del movimento operaio russo. Il teorico del gruppo era **Bogdanov** (pseudonimo di Alexander Malinovskij), tornato in Russia dal suo esilio nel 1913. Il proletkul't' si basava sull'idea del lavoro e del collettivismo come dinamica della nuova arte, che doveva condurre alla liquidazione della tradizione culturale precedente. Bogdanov prende così le distanze sia dall'avanguardia futurista sia dallo stato sovietico, visto come "impuro", e dal suo Commissario del popolo Lunacarskij. Il proletkul't' gettò le basi per la creazione di un'arte di classe, del proletariato.

⁵ **A. V. Lunacarskij**, uomo politico sovietico. Iniziatore della lotta contro l'analfabetismo, della riforma del sistema scolastico, dell'educazione degli operai e dei contadini. Egli teorizzò la necessaria rottura con la tradizione in nome dell'arte proletaria.

una classe di intellettuali capaci di promuovere una rivoluzione culturale che integrasse la ristrutturazione politico-economica. A questo Consiglio aderiscono anche scrittori prestigiosissimi come Heinrich Mann e Musil.

La Lega spartachista, alla quale abbiamo precedentemente accennato, si esprime con teatri popolari tramite i quali si promuove la rivoluzione spirituale.

A partire dal 1925 i giornali di quartiere e di fabbrica, incoraggiati dalla KPD divulgano le opere della nuova letteratura sovietica, nonostante maggiore spazio venga ora riservato anche a documenti di letteratura proletaria di origine tedesca.

II° CAPITOLO

L'emigrazione russa a Berlino.

2.1 L'emigrazione

"Between 1919 and 1939 one could meet emigré Russians practically everywhere in the World, but most frequently in France, Germany, Czechoslovakia, the Baltic states, the Balkans and China. In their own minds, and in fact, they were the other Russia - Russia Abroad, in contrast to the one under the Soviet system"⁶.

Nel breve periodo che va dall'autunno del 1921 all'estate del 1924, Berlino divenne il centro culturale di lingua russa più vivace ed importante al di fuori dei confini della Russia sovietica. In questi anni, infatti una densa colonia di emigrati russi si era formata in questa città, spesso considerata confine tra oriente e occidente.

"Im ganzen sind 50.000 Menschen aus dem Osten nach dem Kriege nach Deutschland gekommen. Es sieht freilich aus als wären es Millionen. Den das Elend sieht man doppelt, dreifach, zehnfach. So groß ist es."⁷

L'emigrazione russa dei primi anni '20 divenne presto un fenomeno di massa, un fenomeno di cui è impossibile non tenere conto volendo analizzare la storia della Russia, in primo luogo, e dei paesi coinvolti in questo flusso. L'ondata migratoria verso Berlino può anche essere considerata contraddittoria se si pensa che la Germania

⁶ Marc Raeff, *Russia Abroad. A cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, Oxford University Press, 1990;

⁷ Joseph Roth, *Das journalistische Werk*, vol. 1, pag. 385;

era stata durante la guerra il grande nemico dell'impero zarista, e che era anch'essa un paese in crisi e pieno di problemi.

Bisogna però tener presente che Berlino e la Germania avevano sempre costituito il tradizionale “estero” per i russi. Il popolo tedesco era molto ammirato, e rappresentava l'ideale modello da seguire per molti russi; il viaggio in Germania era una tradizione che aveva significato una sorta di *Bildungsreise* per molte generazioni di intellettuali russi, una tradizione che si era arricchita e intensificata con numerosi scambi culturali nei primi anni del nostro secolo.

Berlino, inoltre, come è stato esposto nel capitolo precedente, era negli anni Venti una metropoli viva e interessante che attirava turisti da tutto il mondo, una città in pieno fervore culturale e artistico

Ma le migliaia di emigranti russi che arrivarono a Berlino non vi giunsero attratte dalla frenesia del momento o dal desiderio di divertimento sfrenato, essi partirono lasciando la loro patria poiché nella nuova Russia sovietica non c'era più spazio per loro. I motivi che sono alla base di questo fenomeno dalle enormi proporzioni sono da ricercarsi nelle difficoltà materiali e psicologiche che per molti si erano venute a creare con la sconfitta del vecchio impero e con la nascita di un nuovo stato con nuove leggi, nuovi capi e nuovi metodi.

2.2 L'impatto della Rivoluzione e della guerra civile in Russia

Già dall'inizio del secolo, con la nascita di un'opposizione democratica al regime zarista, si avvertiva l'incombere di una lotta politica per il destino della Russia; la sua partecipazione alla prima guerra mondiale avviò una lunga serie di conflitti che devastarono e ridussero in miseria l'impero. L'entrata in guerra, propugnata dagli uomini politici, i quali speravano di evitare, con dei successi militari,

l'incombente rivoluzione, non fu subito accettata da tutti, ma il successo delle prime operazioni militari fece crescere l'entusiasmo tra la popolazione.

Nacquero nuove industrie di materiale bellico: munizioni, cannoni, uniformi, ecc. per far fronte alle necessità di guerra. L'idea della Russia in guerra cominciava a piacere anche a coloro che in un primo momento erano titubanti. Da una parte la borghesia liberale era fiera del fatto che il popolo russo combattesse a fianco delle democrazie occidentali contro la Germania, e nutriva la speranza che la lega con la Francia e l'Inghilterra avrebbe contribuito a fare anche della Russia uno stato costituzionale e liberale. Dall'altra, la classe operaia si sottomise alle necessità della guerra, ma non le era estraneo il pensiero di fare della guerra il punto di partenza di una rivoluzione.

Ben presto, però, le condizioni peggiorarono, il materiale bellico si dimostrò insufficiente e l'artiglieria pesante inefficace, le munizioni finirono, tanto che circa il 25% dei soldati fu mandato al fronte disarmato. Le perdite umane furono sconvolgenti, ma anche la distruzione di beni e i danni subiti dai civili furono incalcolabili. L'industria di guerra assorbiva inoltre gran parte delle materie prime e delle forze di lavoro, cosicché non si teneva quasi più conto dei bisogni della popolazione civile. La produzione dei cereali, che fino ad allora era stata il punto forte dell'economia russa, diminuì terribilmente a causa della mancanza di braccia maschili.

Tutto ciò, ma specialmente la lunga serie di sconfitte stimolarono l'opposizione interna. Intanto al fronte cresceva il numero dei disertori e fra gli operai cominciarono gli scioperi, che nel febbraio 1917 si allargarono in tutto il paese. Dappertutto si tenevano comizi rivoluzionari e il caos e l'agitazione nelle città dovevano essere tenuti sotto controllo dai militari.

Le forti perdite umane causate dalla guerra aggravarono il malcontento nei confronti del regime zarista, già esistente nelle campagne, nelle città, e all'interno dell'esercito. Risultato di questa crisi generale, che l'ultimo zar Nicola II fu incapace di placare, fu la "Rivoluzione di Febbraio" nella quale la popolazione e la guarnigione di Pietrogrado insorsero contro lo zar creando un governo provvisorio sostenuto dalla Duma. Questa Repubblica democratica, nonostante fosse appoggiata e riconosciuta da molti paesi come Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Italia, Belgio ed altri, non durò a lungo, a causa della crescita del movimento bolscevico, che aveva sempre più adesioni.

La situazione instabile e precaria durò fino ad ottobre del 1917, quando i bolscevichi, capeggiati da Lenin, s'impadronirono di Pietrogrado annunciando la caduta dello stato provvisorio e il conseguente passaggio del potere nelle mani dei soviet.

I bolscevichi, per sopravvivere in una Russia così disastrosa, mobilitarono la popolazione e le risorse instaurando un duro regime; l'industria fu nazionalizzata, così come le terre.

La situazione che si era venuta così a creare non era però ciò che la maggior parte della popolazione pensava di ottenere con la rivoluzione. Già nel 1918 infatti, l'insoddisfazione dei contadini nei confronti delle misure economiche prese dal governo, come la requisizione della produzione del grano, portò ad una temporanea sconfitta del potere sovietico in gran parte della Russia e alla violenta guerra civile del 1918-1920, in cui i "bianchi" si levarono a sfidare il controllo "rosso" sul paese. Numerose nazionalità situate al confine dell'ex impero zarista affermarono la propria indipendenza dall'autorità sovietica, e una decina di stati esteri intervennero

inviando forze armate in Russia e prestando appoggio ai movimenti e governi locali.

Nel 1920, inoltre, la Polonia dichiarò guerra al governo sovietico per ottenere gran parte dell'Ucraina e la Russia bianca, che le vennero assegnate con il Trattato di Riga. Il nuovo governo si trovava quindi a dover combattere contemporaneamente su più fronti, la maggior parte del territorio russo fu teatro di combattimenti e ovunque si assisteva a crudeltà indicibili. Le epidemie e la distruzione di tutta la civiltà materiale aumentarono gli orrori del conflitto. Nonostante gli eserciti bianchi fossero forti e numerosi, e con un'alta percentuale di ufficiali, alla fine del 1920 potevano dirsi definitivamente sconfitti. I rossi avevano, infatti, in pugno Mosca e Pietroburgo, molte industrie e la gran parte dei rifornimenti militari destinati alla prima guerra mondiale. Il movimento dei bianchi veniva a trovarsi in costante inferiorità numerica, nonostante l'aiuto alleato, e meno bene equipaggiato.

La guerra civile rappresentò per il paese devastato dalle scorrerie dei rossi, dei bianchi, ma anche delle bande anarchiche, chiamate i "verdi", una prova assai più crudele del conflitto mondiale o della rivoluzione. Nell'estate del 1918 il terrore, le malattie e la fame incombevano ovunque provocando il disfacimento dello stato e della società.

Con la rivoluzione prima e la guerra civile poi, la situazione economica del paese era certamente precipitata, le condizioni erano disastrose; la neve che nessuno spalava più si ammassava nelle strade, d'inverno nelle case c'era un buio quasi totale, la luce elettrica era concessa per poche ore. La siccità del 1920 e 1921, e la terribile carestia che ne seguì, diedero l'ultimo spaventoso tocco al disastro.

La gente aveva poco da mangiare, s'indeboliva e moriva, e come se non bastasse il tifo petecchiale mieteva vittime ovunque. Il Governo, se per un verso cercava di alleviare le sofferenze del popolo occupandosi dei bambini abbandonati e correggendo l'analfabetismo, dall'altro aggravava le condizioni della popolazione con un nuovo micidiale strumento: la Ceka, ossia la polizia politica che dava la caccia ai nemici del popolo. Con questo termine venivano indicati genericamente i socialisti-rivoluzionari, i menscevichi, molti intellettuali che non si adattavano al nuovo stato di cose, molti borghesi, parenti di gente implicata in qualche movimento antibolscevico e i sospettati di simpatie per i bianchi.

Le condizioni di vita erano insostenibili e le soluzioni possibili poche: c'era chi pensava di poter agire malgrado tutto dall'interno come ad esempio Berdjaev, che però continuamente controllato e interrogato dalla Ceka venne espulso nel 1922, con altra intelligencja giudicata irriducibile. Anche Gumilëv rimase, ma la sua fu una fine ancora più tragica: fu fucilato essendo stato accusato di aver partecipato ad una congiura antipartito. Majakovskij e Esenin scelsero il suicidio come mezzo per fuggire da una situazione divenuta insopportabile.

La maggior parte però decise l'esilio; cominciò così l'esodo che assunse presto proporzioni bibliche.

"Nach Mitteilung des amerikanischen Roten Kreuzes beherbergte Europa Ende 1920 gegen 2.000.000 russische Emigranten"⁸

⁸ Richard Pohle, *Russland und das Deutsche Reich*, Kurt Schröder Verlag, Bonn-Leipzig, 1922;

In fuga era gran parte dell'intelligencja, ammutolita, perseguitata e ormai disprezzata, decisa a testimoniare e descrivere al resto del mondo il bolscevismo come malattia della Russia e chiedere un impossibile aiuto; in fuga i rappresentanti dei partiti non più ammessi nella dittatura; in fuga gli anonimi, i senza partito: commercianti, industriali, artisti, impiegati statali, migliaia di soldati semplici appartenenti all'armata sconfitta.

Ad un primo scaglione di rappresentanti delle classi colte, emigrati durante o subito dopo la guerra civile, se ne aggiunse un secondo nel 1922-23, quando il governo sovietico espulse dalla Russia alcuni degli intellettuali più sospetti.

E' importante tener presente che la rivoluzione russa fu una rivoluzione sociale che determinò di conseguenza un'emigrazione di classe; ad emigrare, infatti, furono soprattutto persone colte, intellettuali e artisti, e ciò causò non pochi danni alla Russia stessa che si trovò privata delle sue forze più competenti e creative.

2.3 La Berlino "russa"

Berlino fu per molti la prima tappa dell'esilio, sia perché geograficamente era paese più vicino da raggiungere, sia perché la Russia intratteneva da anni rapporti di natura economica, politica e culturale con la Germania.

Gli anni passati in questa città furono per quasi tutti gli emigrati un periodo di passaggio tra la patria e la destinazione definitiva; Berlino rimase per i più una "Zwischenstation" in cui si fermavano solo qualche mese o pochi anni, prima di ripartire definitivamente per un altro paese. Non per questo però si possono considerare quegli anni di poca importanza: la capitale tedesca infatti

fu punto d'incrocio di grande rilievo per gli scambi culturali tra i russi al di qua e al di là del confine, così come per i contatti e le influenze tra russi e tedeschi.

L'Occidente, che aveva sempre rappresentato per la Russia un luogo al tempo stesso attraente e ostile, diventa in questo periodo decisamente più familiare perché vi si trova un'enorme colonia di emigrati.

"Lange bevor man noch daran denken konnte, das neue Rußland aufzusuchen, kam das alte zu uns. Die Emigranten trugen den wilden Duft ihrer Heimat, der Verlassenheit, des Bluts, der Armut, der Außergewöhnlichen romanhaften Schicksals.

Das anonyme Leben der Emigranten wurde eine öffentliche Produktion. Wie erst, wenn sie sich selbst zur Schau stellten. Hunderte gründeten Theater, Sangerchöre, Tanzgruppen und Balalaika-Orchester. Zwei Jahre lang waren alle neu, echt, verblüffend. Später wurden alle selbstverständlich und langweilig. Sie verloren die Beziehung zur heimatlichen Erde".⁹

E' difficile avere dei dati statistici precisi riguardo il numero di emigrati russi in Germania nel periodo tra le due guerre, perché non tutti gli esuli si facevano registrare. Nel 1920 la Croce Rossa americana contava 560.000 russi in Germania, ma il momento in cui l'emigrazione raggiunse il suo massimo e' stato tra il 1922 e il 1923: si contavano in questi anni circa 600.000 russi, di cui solo a Berlino 360.000 avevano chiesto asilo.

⁹ Joseph Roth, *Das journalistische Werk*, vol.2, pag. 591. (stampato anche sulla «Frankfurter Zeitung» 14.9.1926);

"In Deutschland lebt jetzt fast eine halbe Million Russen. Ist es nicht t6rlich, das wir aneinander vor6bergehen? Zwei Welten ohne Br6cke, zwei streng abgegrenzte Reiche".¹⁰

In Germania gli interessi degli emigranti furono curati fino al 1922 dalla "Russische Delegation in Berlin" che fu trasformata dopo Rapallo in "Vertrauenstelle f6r russische Fl6chtlinge in Deutschland". La delegazione russa, nonostante non avesse mai ricevuto un'approvazione, rilasciava documenti, carte d'identit6 e passaporti. Nel 1922, con il trattato di Rapallo, la Germania cominci6 ad intraprendere dei rapporti ufficiali con l'Unione Sovietica, e ci6 caus6 la fine della protezione diplomatica degli emigrati, i quali ad un tratto erano diventati in massa dei senza patria.

In un primo momento gli emigrati organizzarono la loro vita come se dovessero da un momento all'altro tornare in Russia e di conseguenza non pensarono ad integrarsi nella societ6 del paese che li ospitava. Gli emigrati russi erano determinati nel voler continuare la loro vita come se fossero in patria; essi volevano assicurare ai loro figli un'educazione culturale e religiosa tipicamente russa.

La lingua russa era un elemento fondamentale per la consapevolezza dell'identit6 russa. Era la lingua, infatti, che univa gli emigrati e li aiutava a dimenticare il fatto di essere dispersi per il mondo.

Nei quartieri occidentali di Berlino gli insediamenti dei russi raggiunsero tale entit6 da creare una citt6 nella citt6, una Berlino russa con i suoi cinema, teatri, ristoranti, cabaret, banche sartorie, gioiellerie, librerie, insomma con ogni tipo di infrastruttura sociale e commerciale. Una guida di Berlino del 1923 elenca 19 librerie russe, 3

¹⁰ Stefan Grossmann, *Russische-Deutsche Vereinigung*, in «Das Tagebuch» 4, 1923;

quotidiani russi, 6 banche. Sembra quasi che i russi vogliano ricreare l'atmosfera della Russia prerivoluzionaria.

“Non so quanti russi ci fossero a Berlino; probabilmente erano moltissimi, ad ogni angolo si sentiva parlare russo. Avevano aperto decine di ristoranti russi con tanto di balalaike, zingari, blini, šaslik, e ovviamente l'instancabile isterismo russo. Funzionava anche un teatro di varietà. Si pubblicavano tre quotidiani e cinque settimanali. In un anno spuntarono ben diciassette case editrici russe; pubblicavano Fonvizin e Pil'njak, libri di cucina, le opere dei padri della chiesa, manuali tecnici, memorie, libri satirici.”¹¹

Nonostante l'emigrazione russa fosse un fenomeno di massa, la quota degli appartenenti alle classi più benestanti e colte era assai più alta di quella osservabile in patria.

La fine della guerra civile nella Russia sovietica, avvenuta in un clima di confusione e di incertezza, aveva fatto sì che molti intellettuali sentissero il bisogno di una pausa di riflessione nella attesa di un evolversi degli avvenimenti. Berlino - in quegli anni la più cosmopolita delle metropoli - attirava allo stesso modo artisti e avventurieri che vedevano in essa la realizzazione dei propri sogni.

A partire dal 1921 si può dire che non ci sia intellettuale russo che non visiti Berlino, anche per un breve periodo. Vi soggiornarono poeti e prosatori: A. Bely, M. Gor'kij, A. Tolstoj, V. Šklovskij, I. Erenburg, Chodasevic, B. Pil'njak, M. Cvetaeva, R. Gul', V. Nabokov, A. Remizov, S. Esenin, B. Pasternak, V. Majakovskij, M. Aldanov; filosofi: S. Frank, L. Šestov, F. Stepen ; il teologo S. Bulgakov; il critico letterario J. Ajchenval'd; il linguista R. Jakobson;

¹¹ Ilja Erenburg, 1966, in Claudia Scandura, *La Berlino Russa*, in «Europa orientalis» 6, 1987;

i registi teatrali: K. Stanilavskij, V. Mejerchol'd, A. Tairov; L'attore M. Cechov; i pittori: E. Lissitzkij, N. Al'tman, M. Chagall, I. Puni e la moglie K. Boguslavskaja, V. Kandinskij, D. Šternberg, I. Grabar', B. Grigorev, S. Kolečniko, N. Zareckij, V. Falileev con la moglie E. Kacura-Falileeva, V. Masjutin.

Vissero tutti il periodo berlinese con grande intensità in un vortice di incontri e di iniziative, accomunati dalla stessa frenesia di lavoro. Se non dirigevano qualche nuova rivista, scrivevano articoli e recensioni per quelle degli altri, collaboravano ai supplementi letterari dei quotidiani, intervenivano spesso a dibattiti organizzati da uno dei tanti club letterari. In poco più di due anni diedero prova di un tale attivismo da stabilire veri e propri record: Remizov pubblicò ben 19 libri seguito da Bely con 16 e da Erenburg con 11.

In questi anni vennero fondate dai russi nella Repubblica di Weimar molte riviste e giornali, che dovevano avere lo scopo di far conoscere in occidente le opere e il pensiero della Russia-Sovietica.

Sorprendentemente elevato è il numero delle case editrici che divulgavano nel mondo giornali e libri, e a volte li esportavano anche nell'URSS. Le case editrici russe non stampavano in Germania solo opere controrivoluzionarie, che in patria non potevano essere pubblicate, ma a causa della mancanza di carta e delle difficoltà di pubblicazione nell'Unione Sovietica, anche libri di altro genere che poi importavano in Russia. Anche dal punto di vista economico conveniva pubblicare i libri a Berlino, dove l'inflazione galoppante rendeva più bassi i costi di stampa.

Tra le moltissime opere pubblicate in originale a Berlino tra il 1922 e il 1924 si ricordano: Viaggio sentimentale, Zoo o lettere non d'amore di V. Sklovskij, Le straordinarie avventure di Julio Jurenito,

Sei storie a lieto fine di I. Erenburg, Mia sorella la vita di Pasternak, Il dramma storico di Zamjatin, Fuochi di San Domenico, L'anno nudo di Pilnjak, le opere complete di Blok, tre volumi delle opere di A. Tolstoj, ecc.

Esistevano inoltre una serie di teatri, di scuole, di associazioni culturali russe come la “Casa delle Arti” e il “Club degli scrittori”¹².

La vita degli esuli suscitava interesse, si acquistavano spesso film che mostravano la vita all'estero, considerata a volte marcia e corrotta, ma comunque attraente.

Il disagio dovuto al distacco dalla patria, le difficoltà della vita da esuli e le preoccupazioni della vita quotidiana impedivano agli emigrati di rendersi conto dell'enorme ruolo da loro svolto e dell'immenso contributo offerto alla cultura russa e indirettamente anche a quella tedesca. Con l'attività nei vari settori artistici, nel teatro e nel cinema, infatti l'avanguardia russa lasciò un marchio significativo nella vita intellettuale tedesca degli anni '20, come dice Richard Pohle: «Die Emigranten beeinflussen ohne Zweifel unsere öffentliche Meinung stark, viel zu stark»¹³.

2.4 Relazioni politico-economiche

La creazione di una numerosa colonia di emigrati russi a Berlino nei primi anni Venti è stata favorita dalla collaborazione politica che in quegli anni esisteva tra Germania e Unione Sovietica.

Dopo la guerra mondiale, il primo passo nelle relazioni russo-tedesche fu l'armistizio di Brest-Litowsk, un negoziato di pace separata dalle altre potenze europee. Con questo trattato, firmato il 3

¹² vedi cap.3, pag.60;

¹³ Richard Pohle, op. cit.;

marzo 1918, il giovane governo sovietico acconsentiva a pesanti amputazioni territoriali (Polonia, stati baltici, Finlandia, Ucraina), e a gravose indennità di guerra.

Ma fu soprattutto dopo la pace di Versailles che entrambi i paesi capirono di avere degli interessi in comune, quando, alla fine della guerra si trovarono isolate dal resto d'Europa; la Germania poiché ritenuta responsabile della guerra fu schiacciata dai pagamenti delle riparazioni, dalla restrizione del proprio territorio e dalla demilitarizzazione, e la Russia in quanto divisa da un cordone sanitario, concepito dalle potenze occidentali che temevano che l'influenza bolscevica potesse sconvolgere i propri paesi.

Alla fine della guerra la Germania voleva, più di ogni altra cosa, migliorare la propria condizione politica e militare; avendo però all'ovest tutte le porte chiuse, l'attrazione verso l'est fu più che naturale.

Il punto di svolta nelle relazioni tedesco-sovietiche fu **il trattato di Rapallo** del 1922, concluso tra la Germania di Weimar e l'URSS. Questo accordo nacque in seguito alla conferenza di Genova sulle riparazioni, durante la quale i due paesi si accorsero di dover svolgere solamente un ruolo passivo. In base all'accordo i due stati ristabilirono le relazioni diplomatiche e rinunciarono alle reciproche riparazioni e compensi per danni di guerra. Il trattato di Rapallo segnò il primo passo verso la rottura dell'isolamento e della debolezza di entrambi; essi stabilirono delle facilitazioni in campo commerciale e militare. La Russia da parte sua, fu pronta ad unirsi alla Germania per sbloccare il fronte anti-sovietico, mentre la repubblica di Weimar pensava così di dimostrare la sua indipendenza dai paesi occidentali.

Di grande importanza fu la collaborazione militare ed economica tra i due paesi; gli ufficiali tedeschi, ad esempio, avevano organizzato in Russia delle scuole di esercitazioni con le armi, che in Germania, nel clima di demilitarizzazione, erano state vietate da Versailles.

Per quanto riguarda i rapporti commerciali, questi esistevano già da molto. Dal 1865 fino alla grande guerra, la Germania era il paese con cui la Russia aveva il più elevato numero di scambi economici, sia per l'importazione che per l'esportazione. Inoltre tra il 1920 e il 1921 svariate industrie tedesche ricevettero il permesso di utilizzare alcuni materiali grezzi provenienti dall'URSS, ampliando in questo modo i legami commerciali e industriali.

Il trattato di Rapallo prevedeva la creazione immediata di relazioni diplomatiche e consolari, oltre allo sviluppo di rapporti commerciali, economici e giuridici. Fu anche grazie alla creazione di questi rapporti tra Unione sovietica e Germania che un numero considerevole di tedeschi cominciò a mostrare grande interesse a conoscere personalmente il paese dei Soviet.

Negli anni tra il 1922 e il 1924, però, si venne a creare una frizione tra i due paesi, non a causa di motivi diplomatici, ma per il turbamento della politica interna tedesca e la guida del comunismo rivoluzionario. Avvicinarsi alla Russia sovietica, che in questi anni era il paese leader del comunismo, poteva essere pericoloso per la Germania, dove il partito comunista diventava ogni giorno più forte, e si opponeva alle autorità con slogan e attività rivoluzionarie.

Berlino in questi anni attraversava una fase di indecisione: da una parte subiva le pressioni di coloro che la volevano unita ai paesi

occidentali, ma dall'altra parte l'unione con la Russia offriva ancora dei vantaggi economici e militari che non andavano sottovalutati.

Il 24 Aprile 1926 il ministro degli esteri tedesco Stresemann e l'ambasciatore sovietico firmarono un nuovo accordo bilaterale, conosciuto come il **Trattato di Berlino**. La parte principale dell'accordo era la promessa di neutralità di entrambi i paesi in caso di un conflitto con un terzo. Inoltre, con questo trattato, il governo tedesco affermava che la sua appartenenza alla Società delle Nazioni non avrebbe in alcun modo ostacolato la politica di amicizia nei confronti dell'Unione Sovietica e promise che si sarebbe energicamente opposta a qualsiasi manovra antisovietica di Ginevra.

I rapporti tedesco-sovietici non erano però solo di natura politica, ma anche dal punto di vista culturale la Germania sembrava essere il partner ideale per l'Unione Sovietica, che aveva bisogno d'aiuto per liberarsi dall'arretratezza economica in cui si trovava, ma in cambio aveva da dare contributi nell'arte e nella scienza. Fino al 1917, infatti, la cultura russa aveva attraversato una fase di fruttuosa e affascinante attività. La letteratura, soprattutto, era la massima gloria della cultura russa, e costituiva da tempo una grande fonte d'influenza sull'occidente.

L'interesse e l'attenzione che il popolo russo nutriva per la cultura tedesca contribuivano alla nascita di rapporti tra i due stati. Da parte della Germania l'attrazione verso l'Unione Sovietica era avvertita in primo luogo dal proletariato e dal partito comunista, che vi vedevano il primo esempio di repubblica socialista, e perciò un modello da seguire.

A testimoniare l'intesa fra Germania e Unione Sovietica sorsero negli anni '20 molte iniziative e associazioni, come ad

esempio la *Gesellschaft für russisch-deutsche Zusammenarbeit*. Fondata nel 1922 a Mosca questa società aveva il fine di dare informazioni sullo sviluppo culturale ed economico di entrambi i paesi, e di creare rapporti di lavoro nei campi della scienza, della tecnica e del commercio.

"Zu den Dingen, über die in Deutschland mehr geredet als gehandelt wird, gehört auch die Wiederaufbau der wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Rußland. Das Interesse an russischen Frage ist groß. Es bestehen eine Reihe von Organisationen, Zeitschriften und Büros, die sich die Förderung dieser Beziehungen angelegen sein lassen."¹⁴

Un'altra organizzazione fu quella che nacque per sostenere la Russia in un momento di difficoltà. A causa della carestia, e delle gravose condizioni di vita dopo anni di guerre e rivoluzioni, infatti, al giovane stato sovietico si presentarono problemi, come la fame, la mancanza di alloggi, ai quali esso non era capace di far fronte con i propri mezzi. Per questo motivo, il 2 agosto 1921, Lenin lanciò un appello ai lavoratori dei paesi industrializzati, ai quali chiedeva un solidale aiuto. Come risposta all'appello di Lenin, Willy Münzenberg, con la collaborazione di lavoratori, intellettuali, politici ed artisti, diede vita ad un comitato organizzativo per l'aiuto alla Russia. Questa commissione, conosciuta come IAH (*Internationale Arbeiterhilfe*) fu costituita a Berlino, nonostante riunisse ed organizzasse gli aiuti provenienti anche da altri paesi. Oltre a Münzenberg, che svolgeva il ruolo di segretario, presero parte alle iniziative della IAH Klara

¹⁴ August Müller, *Deutsch-Russische Wirtschaftskollaboration*, in «Das Tagebuch», 4, 1923;

Zetkin, Käthe Kollwitz, Albert Einstein, Arthur Holitscher, Heinrich Vogeler, Max Barthel, Leonhard Frank ecc.

Gli operai tedeschi si sentivano vicini ai loro compagni sovietici, e su iniziativa del partito comunista, aiutarono prontamente la Russia sovietica a ristabilire l'economia distrutta dalla guerra civile: lavorarono delle ore supplementari per poter offrire al popolo sovietico utensili e macchinari.

Molto importante nelle relazioni russo-tedesche fu la “Società degli amici della nuova Russia” (*Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland*). Questa organizzazione doveva avere il compito di fornire materiale informativo sull'Unione Sovietica e di organizzare mostre e manifestazioni tecnico-culturali in entrambi i paesi. La società degli amici della nuova Russia era divisa in sezioni, in base alla materia; esisteva quindi una sezione per l'arte, una per la letteratura, una per la pedagogia, per la tecnica, per la giustizia e per la medicina. Tra i partecipanti si ricordano molte personalità del mondo scientifico e letterario tedesco come Albert Einstein, Thomas Mann e Bernhard Kellermann.

"Neue intellektuelle Schichten sind in der letzten Zeit in Bewegung gekommen. Der Kreis der östlich orientierten Künstler, Wissenschaftler, Techniker, Ärzte und Volkswirtschaftler erweitert sich. Sie treten aus ihrer Abgeschlossenheit hinaus und sammeln sich in Klubs, die den bezeichnenden Namen "Freunde von Sowjetrußland" tragen"¹⁵.

Nella storia dei rapporti culturali e scientifici tra Germania e Unione Sovietica negli anni tra le due guerre, un posto significativo

¹⁵ Max Barthel in «Internationale Presskorrespondenz» 95, 1923;

occupa dalla società “*Kultur und Technik*”. Questa società nacque su iniziativa del professore S.A. Levitin nel settembre 1923. I partecipanti venivano prontamente informati sull’ultima letteratura tecnica e sui più moderni metodi di produzione. Dal 1924 cominciò a pubblicare anche una rivista illustrata «Das neue Rußland», che voleva raccontare la verità sull’Unione Sovietica; oltre a dare informazioni sulla letteratura sovietica, su scrittori o pubblicazioni, la rivista riportava interviste a scienziati, letterati e critici.

Molte erano anche le iniziative che avvicinarono la classe lavoratrice tedesca e quella della nuova Repubblica sovietica, grazie anche ai particolari giornali destinati ai lavoratori, nei quali molte pagine erano dedicate alla descrizione dello sviluppo culturale e scientifico. Un fattore fondamentale nello sviluppo dei rapporti culturali russo-tedeschi furono le delegazioni di lavoratori (Arbeiterdelegationen), che andavano a visitare l’Unione Sovietica, per conoscerne le condizioni di lavoro e avere un contatto diretto con i lavoratori di un paese socialista.

In campo scientifico il più importante organo di collaborazione era la “*Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas*”.

Per trattare invece le relazioni in campo artistico si possono citare numerose mostre di pittori sovietici in varie città tedesche., tra le quali la “prima mostra d’arte russa” del 1922.

Un evento di grande importanza nella vita culturale di Berlino fu la visita di V.V. Majakovskij nell’estate 1922.

"Ein bedeutsames Ereignis im kulturellen Leben Deutschlands war der Besuch V. V. Majakovskijs im Sommer 1922. Majakovskij war, wie

er selbst sagte, nach Deutschland gekommen, um zu den Vertretern der europäischen revolutionären Kunst Verbindungen herzustellen"¹⁶.

Grande interesse suscitava in questi anni il teatro sovietico; divennero abbastanza popolari le messe in scena del teatro accademico degli artisti di Mosca, del teatro Vachtangov, e soprattutto le rappresentazioni di Mejerchol'd e Tairov.

A sfondo economico, invece, nasceva nel novembre 1920 un'organizzazione per lo scambio commerciale tedesco-sovietico, dal nome "*Deutsch-Russischer Wirtschaftsbund*", per regolarizzare gli scambi economici, per l'industria e il commercio.

¹⁶ Ivan Chrenov, in Hans Bielfeldt, Günter Rosefeld, Hrsg, *Deutschland-Sowjetunion. Aus fünf Jahrzehnten kulturellen Zusammenarbeit*, Verlag Humboldt Universität, Berlin, 1966;

III° CAPITOLO

LA BERLINO “RUSSA”

Per due decenni, dal 1910 al 1930, Berlino fu, come Parigi e New York, una delle capitali dell'avanguardia artistica e culturale dell'occidente. Già negli anni precedenti la guerra mondiale Berlino aveva cominciato a soppiantare Monaco nel ruolo di capitale dell'arte, nel 1910, infatti, i pittori del gruppo “Die Brücke” Erich Eckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff si trasferirono da Dresda a Berlino, dalla cui vivacità trassero ispirazione. Nello stesso anno, inoltre Herwarth Walden fondò qui la galleria “Der Sturm”, attirando cubisti e futuristi da tutto il mondo.

In questi vent'anni le tendenze artistiche si svilupparono con la caratteristica di voler coinvolgere tutti i settori, perché risentivano del contrasto tra evoluzione sociale e difficoltà materiali insorto nel dopoguerra. La contraddizione era presente ovunque, ma da questa contraddizione derivava la vitalità e l'effervescenza di un'arte che era riconosciuta e apprezzata nella sua eterogeneità, nello scontro di elementi antagonisti e incompatibili. Perciò l'arte degli anni Venti fu un'arte del montaggio, nelle arti applicate come nel cinema, nel teatro e nella letteratura, un montaggio che era l'apporto delle metropoli del XX° secolo all'arte.

L'esperienza della guerra, la disgregazione delle istituzioni di tradizione ottocentesca e le grandi trasformazioni sociali e politiche avevano prodotto nel ventennio fra le due guerre un forte distacco dal passato non solo in campo storico e sociale, ma anche in quello culturale e artistico. Per tutti si imponeva in questi anni la necessità di

una revisione delle scelte di fondo che avevano animato la cultura e l'arte prima del conflitto mondiale.

Le correnti e i movimenti artistici di questo periodo, come il costruttivismo in Russia o il *Bauhaus* in Germania, rispondevano, infatti, ad un'analoga esigenza di impegno e confronto con la società trasformata dal forte incremento della produzione industriale. Esigenze sociali o nuove spinte ideologiche imponevano inevitabilmente una revisione dei linguaggi e delle finalità della produzione artistica. La diffusione del movimento Dada e l'affermazione del surrealismo erano espressioni fondamentali di una tendenza che esercitò un influsso profondo nel corso del secolo su movimenti e artisti che si riconobbero nella necessità di una rottura violenta con l'accademismo.

A questo periodo risalgono vari tentativi di definire una cultura di massa adeguata alla nuova società industriale. L'attacco antiborghese iniziato dai dadaisti già durante la guerra, proseguì nelle teorie artistiche degli anni Venti, e fu notevolmente influenzato dalle correnti artistiche e di pensiero provenienti dall'Unione Sovietica.

La situazione degli anni Venti si presentava come un conglomerato di idee e di ideologie che potevano difficilmente essere distinte in movimenti o tendenze ben definite. In questi anni varie forme d'arte come pittura, scultura, architettura, grafica, decorazione, cinema e fotografia si erano avvicinate l'una all'altra confrontandosi e arricchendosi vicendevolmente.

Fu per questa effervescenza e inquietudine che Berlino esercitò una sorprendente attrattiva su personalità che avevano lasciato il loro paese d'origine, le quali vi vedevano un terreno ideale per nuove sperimentazioni.

3.1 Le arti visive

Già dalla metà degli anni '10 l'avanguardia russa sperimentò un radicale rinnovamento e solo in questi anni l'artista slavo arrivò alla considerazione di sé e della propria arte, dopo secoli di sottomissione a influenze bizantine ed europee.

Questa liberazione fu fulminea. Cominciò nel decennio precedente la rivoluzione del 1917, quando i collezionisti Schtschukin e Morosow portarono in Russia quadri di Cézanne, Gauguin, dei Fauves e dei cubisti. Affascinati e incuriositi, gli artisti russi partirono a loro volta in direzione di Parigi o della Germania, per informarsi su questa nuova specie di rivoluzione dell'arte. Ciò non fu senza conseguenze: i giovani russi eliminarono i modelli che precedentemente avevano seguito per dare spazio alla propria ispirazione.

Fu allora che Kandinskij decise la svolta definitiva verso l'astrazione totale, Chagall illuminò il mondo senza immagini delle leggende e dei miti ebraici con nuove figure, Leon Bakst diede il suo contributo facendo della scenografia un'opera d'arte. Alexander Archipenko, e sopra tutti Tatlin diedero vita ai primi plastici astratti; Tatlin, ad esempio, trasformò il collage da camera di Picasso in lavori tridimensionali in legno, vetro e metallo.

L'arte russa divenne quindi indipendente e autonoma, si liberò da ogni reminiscenza figurativa divenendo un'arte astratta, luminosa e libera.

In risposta alla rivoluzione si verificò in Unione Sovietica un radicale ripensamento dell'attività artistica che portò ad una stretta interazione fra i diversi settori delle arti. Così nei primi anni del potere dei soviet, alla formazione del nuovo linguaggio architettonico

concorrevano parimenti le diverse tendenze pittoriche e scultoree. Fra queste un posto di primo piano era occupato dall'esperienza del **costruttivismo**¹⁷, gruppo che nacque negli ambienti culturali moscoviti e il cui obiettivo era quello di una completa integrazione fra l'artista, il suo lavoro e la società. Il movimento artistico costruttivista coinvolse un gran numero di persone come Ivan Puni, Tatlin, Ljubow Popowa ecc., e costituì il più importante contributo russo all'arte europea del primo dopoguerra. Esso si sviluppò in Russia tra il 1917 e il 1932 e condivise i presupposti ideologici di altri movimenti artistici europei quali il futurismo e il cubismo.

Il costruttivismo rifiutava l'arte borghese e si opponeva alla tradizionale divisione tra pittura, scultura, architettura e decorazione, sviluppando una ricerca sostanzialmente unitaria. Aveva individuato, inoltre un nuovo linguaggio estetico nelle possibilità offerte dai materiali e dalle tecnologie industriali. In Russia poeti, pittori e scultori, architetti e urbanisti, grafici e fotografi, registi di teatro e di cinema non solo lavoravano insieme per sperimentare una nuova estetica, ma fornivano, ciascuno nel proprio campo, le risposte atte a determinare una nuova forma d'arte. A. Rodèenko, V. Tatlin, El Lissitzky, C. Maleviè, S. Ejzenštejn, Dovž enko, V. Mejerchol'd, L. Popova, V. Stepanova, K. Melinkov, F. Lonidov, ecc. realizzavano sculture, fotografie, montaggi cinematografici, progetti urbanistici e scenografie teatrali.

A caratterizzare il costruttivismo era, tuttavia, la particolare situazione politico-sociale in cui esso di fatto si era inserito. Nelle prospettive aperte dalla rivoluzione d'ottobre, gli aderenti vedevano la possibilità concreta di rompere l'isolamento dell'arte dalle masse, di

¹⁷ Vedi: Neret Gilles, *Die Kunst der zwanziger Jahre*, op. cit.; oppure Ruhrbrg Karl, *Die Malerei unseres Jahrhunderts*, op. cit.;

costruire un'arte nuova per la nuova società. Era un'arte che voleva creare una vita esteticamente rinnovata, un nuovo grande stile che oltre alla bellezza estetica aveva per fondamento le leggi reali della vita. Per tutti gli intellettuali e artisti, che facevano parte dell'avanguardia russa, costruire per la nuova società significava risolvere il dilemma intellettuale-masse. Grandi cartelli di propaganda rivoluzionaria, chioschi, tribune erano state le prime espressioni sociali di un'arte che voleva creare un ambiente di vita anche esteticamente rinnovato secondo il proclama poetico di Majakovskij: «le nostre strade i nostri pennelli, le piazze le nostre tavolozze».

Il progetto più rappresentativo del costruttivismo fu il modello di Tatlin per la III^a internazionale, un'enorme architettura-scultura costituita da una spirale di ferro chiusa da pareti di vetro, che rappresentava la perfetta fusione fra un'estetica radicale e le domande vitali di una società rivoluzionaria.

Vladimir Evgrafovich **Tatlin**, considerato il fondatore del costruttivismo, iniziò la sua esperienza artistica come pittore, combinando l'influenza degli sviluppi dell'avanguardia occidentale con una forte persistenza della tradizione russa.. Passò poi all'esperienza di combinare materiali diversi realizzando nel 1913 i "rilievi pittorici". Dopo la rivoluzione diventò capo della sezione moscovita dello *Izo Narkompros*, il settore arti figurative del commissariato del popolo per l'istruzione, cominciò poi ad interessarsi al design, orientandosi verso le nuove esigenze di produzione di massa.

Nel 1920 veniva fondato a Mosca l'istituto d'arte *Vchutemas*, nel quale si sviluppavano, analogamente a quanto avveniva in Germania nel *Bauhaus*, ricerche di progetti per la produzione industriale d'oggetti d'uso, mobili e arredi, rispondenti alle esigenze

sociali di massa, oltre che all'ideologia costruttivista per cui la forma e funzione dell'oggetto dovevano nascere da un comune metodo di lavoro.

Il costruttivismo, come anche il **suprematismo**, altra corrente russa sviluppatasi in questo periodo, poggiavano sulla speranza di cambiare il mondo e di creare un'arte utile; l'impiego di materiali industriali diventava veicolo di partecipazione ai processi di trasformazione sociale e politica. Si ricercava un'arte universale, collettiva, che si allontanasse dall'individualismo e dalla soggettività. Entrambe le correnti si lanciavano verso l'infinito, il suprematismo nella sua visione mistico-patetica, e il costruttivismo partendo da basi tecniche e futurologiche.

Il movimento del suprematismo doveva il suo nome all'interpretazione della parola suprematismo come «supremazia della sensibilità pura delle arti figurative».

Padre del suprematismo fu Casimir **Maleviè**, che nel 1915 ne firmò insieme al poeta Majakovskij il Manifesto. Egli fu il primo a parlare di supremazia delle pure sensazioni, e ricercò una purezza assoluta, la quale poteva esprimersi nello spazio unicamente attraverso l'apparizione di simboli primari.

Nelle prime opere di Maleviè appariva lo sfondo del folklore russo; egli amava l'arte popolare russa e ne metteva in luce più che la vivacità cromatica, la qualità di schematizzazione. Maleviè era attratto dalla maniera di trascendere il reale che avevano i pittori di icone, e proprio a questi sembrava ispirarsi quando realizzò il suo famoso dipinto "Quadrato nero su fondo bianco". L'astrazione totale che è presente nelle opere di Maleviè non è espressione di moti interiori, né rappresentazione di una realtà soggettivizzata, bensì è la suprema

schematizzazione di forme geometriche. I triangoli, i rettangoli, i quadrati e le croci di Maleviè sono più che semplici figure geometriche, sono disegni quasi dinamici in spazi sconfinati.

Dopo la rivoluzione Maleviè aderì alla Federazione degli artisti di sinistra, si dedicò all'insegnamento ed espose le sue opere in più occasioni, ma già dagli anni Venti abbandonò la pittura per dedicarsi a un'attività totalizzante tutta imperniata sull'elaborazione teorica.

Nello sviluppo delle tendenze dell'avanguardia in Unione Sovietica verso un'arte non figurativa, basata su forme elementari e composizioni costruite attraverso i colori, El **Lissitzkij** assunse un ruolo centrale. Dopo aver terminato gli studi in Germania, tornò in Russia dove fu promotore di nuove attività culturali della comunità ebraica. Nel 1921 Lissitzkij entrò a far parte del corpo docente dell'istituto di studi superiori tecnici-artistici di Mosca. Negli anni Venti viaggiò più volte in Europa costituendo uno dei legami più costanti e aperti fra Unione Sovietica e gli architetti e gli artisti delle avanguardie occidentali. Nel 1920 si avvicinò a Tatlin e alle sue idee costruttiviste e, con la creazione dei suoi quadri, chiamati Proun (pro unowis, cioè per il rinnovamento dell'arte) diede vita ad un nuovo universo di oggetti.

3.2 L'arte russo-sovietica nella Germania di Weimar

Dopo aver tracciato un breve quadro delle correnti artistiche che si svilupparono in Unione Sovietica intorno agli anni Venti, e aver accennato ai maggiori esponenti dell'arte russa di questo periodo, è interessante notare come in Germania stessero maturando tendenze e metodi artistici molto vicini a quelli sovietici.

Già durante i primi anni del secolo i circoli artistici berlinesi mostravano un vivo interesse per gli artisti russi come Valentin Setow, Konstantin Somow, Vasilij Kandinskij che venivano rappresentati soventemente a Monaco e Berlino. Nel 1906, ad esempio, si tenne a Berlino una grande mostra d'arte russa, in cui furono esposte moltissime opere, dalle antiche icone ai quadri di pittori moderni. Di conseguenza apparvero sulle riviste artistiche dell'epoca quali «Die Kunst», «Dekorative Kunst», «Die Kunst für Alle» riproduzioni di opere russe, oltre a saggi e articoli sugli artisti dell'Unione Sovietica.

Numerosi erano i giovani artisti che da S. Pietroburgo, o da Mosca si erano trasferiti in Germania, e in particolar modo a Monaco, per frequentare le scuole di Azbè o di Hollòsy. Qui avevano studiato Kandinskij, Jawlenskij, Dobuschinskij, Favorskij e Krawtschenko. Alcuni di essi, tra cui Kandinskij, erano rimasti in Germania, diventando anelli di congiunzione tra la scena artistica tedesca e quella russa.

Vasilij **Kandinskij**, artista ed intellettuale moscovita fu a Monaco dal 1897. Egli fu presto conosciuto e apprezzato in Germania grazie alle sue geniali opere e ai suoi interessanti scritti teorici. Kandinskij, che aveva conosciuto i movimenti dell'impressionismo e dello *Jugend Stil*, ma anche la tradizionale metodologia dell'iconografia russa, e aveva visto le opere dei simbolisti russi e di quelli tedeschi, riunì le sue esperienze aprendo nuove prospettive alla pittura moderna. Fondò nel 1911 il *Blaue Reiter*, movimento artistico d'avanguardia, il cui nome derivava da un quadro dello stesso Kandinskij. Questo gruppo riuniva artisti come Macke, Münter, Jawlenskij, Klee ecc., desiderosi di rinnovare il linguaggio simbolico. Echi espressionisti si univano a un interesse poliedrico per ogni forma d'arte non accademica. Kandinskij fu anche membro del Bauhaus e

iniziatore e teorico dell'astrazione esercitando un'influenza determinante sull'evoluzione dell'arte moderna.

I rapporti e gli scambi tra arte russa e tedesca si fecero più intensi negli anni '20, poichè il realismo e la nuova oggettività, che si stavano sviluppando in Germania avevano gli stessi presupposti del costruttivismo; diversi artisti tedeschi come ad esempio Arp, Bayer, Buchholz, e Segal potevano allora anche essere considerati "costruttivisti". Il costruttivismo in Germania ebbe però una sfumatura diversa da quello russo, in quanto qui si privilegiò l'aspetto artistico ricercando meno l'utilitarismo.

I protagonisti dell'espressionismo tedesco e del primitivismo russo erano molto vicini, poiché erano entrambi alla ricerca di una nuova esperienza artistica. Si potevano infatti trovare molti paralleli tra i dipinti di paesaggi della Gontsciarowa o di Larinov e quelli di Karl Schmidt Rottluff, Kirchner o Heckel. Al centro delle opere di entrambe queste correnti sono il paesaggio cittadino con case, strade, e scene di soldati.

Anche il cubofuturismo aveva una grande eco a Berlino, dove artisti come Walter Hauptmann, Otto Möller, Johannes Molzahn si orientavano seguendo lo stile dell'avanguardia sovietica.

Intorno agli anni '20 gli artisti russi e tedeschi cominciarono a muoversi nella stessa direzione, ed insieme raggiunsero una nuova logica dello sviluppo e della trasformazione della forma. Nell'età della tecnica era naturale che l'arte si orientasse verso gli oggetti della vita quotidiana alla ricerca di una sintesi fra progresso e forma artistica.

Nacque in questo periodo, sia in Russia che in Germania, l'idea del *Gesamtkunstwerk*, cioè dell'opera d'arte totale, per cui

l'opera doveva essere l'insieme l'integrazione di diverse forme artistiche.

In particolar modo dal 1921 al 1924 Berlino divenne la succursale della Russia artistica. In questi anni si poté constatare una certa affinità nel pensiero artistico tra Russia e Germania, nei quali si avvertiva la tendenza a portare l'arte più a contatto con la vita reale, unire cioè bellezza e utilità. In Russia, compromessa meno dell'occidente con le convenzioni pittoriche rinascimentali, i realisti e i simbolisti si rendevano conto dell'inutilità della pittura intesa come idealizzazione della vita e tendevano invece a renderla parte costituente e integrante della realtà.

Nell'ottobre 1920 arrivarono a Berlino due giovani russi, il pittore Ivan Puni e sua moglie Xenia. La coppia esercitò un tale fascino che il loro studio divenne presto un il luogo d'incontro di una cerchia cosmopolita di artisti che lavoravano a Berlino. Puni fu uno dei primi emigrati russi, arrivato in Germania perché sospettato di parteggiare per i bianchi.

Nel febbraio del 1921 la galleria "Der Sturm" espose le opere che Puni era riuscito a portarsi dietro: tele cubofuturiste, acquarelli e piccoli disegni (figure che tendono all'astrazione, simboli d'ispirazione costruttivista ritagliati da fogli di carta da pacchi, ecc.). La mostra dava ai berlinesi una prima idea sulla particolare evoluzione dell'arte russa contemporanea, che muovendo dal rifiuto globale del soggetto a carattere aneddotico si era spinta fino a un primitivismo radicale espresso nel ritorno a forme primigenie. Nei tre anni che trascorse a Berlino Puni tenne conferenze, divulgò le proprie idee, pubblicò un libro (*La pittura del presente*, 1922), partecipò a varie mostre della November-gruppe, ed espose nella "Grande mostra d'arte

berlinese” *Il musicista*¹⁸, la tela più importante di questa fase della sua carriera.

Nel 1924 Puni e Xenia lasciarono Berlino e si stabilirono a Parigi, secondo l’itinerario seguito dalla maggior parte dei pittori russi.

Nel trattare le relazioni russo-tedesche in campo artistico non può assolutamente essere omessa la figura di Herwarth **Walden**. Dalla fondazione della sua galleria “*Der Sturm*” nel 1912, nella quale ospitò cubisti e futuristi, espressionisti e costruttivisti, Walden non smise mai d’informare il pubblico sui nuovi orientamenti artistici dell’Europa orientale. Walden era interessato soprattutto a due artisti: lo scultore Alexandr Archipenko, di cui espone le opere nel 1913, 1914 e 1918, e il pittore Marc Chagall, le cui tele vennero presentate nel 1914, 1917 e 1918 nell’ambito di varie manifestazioni.

Walden, nato a Berlino nel 1878 col nome di Georg Lewin, fondò nel 1904 la *Berliner Verein der Kunst* (Società berlinese per l’arte) che offrì ai giovani artisti contemporanei un luogo in cui confrontarsi e fare esperienze. Nel 1910 uscì il primo numero della rivista «*Der Sturm*» (da cui derivò anche il nome della galleria), che continuò ad uscire fino al 1932, quando Walden si trasferì a Mosca come insegnante di lingue straniere. Egli descrisse entusiasta, nella sua rivista, aspetti della vita e della cultura russa a Berlino.

Nel 1913 Walden organizzò il primo salone d’autunno tedesco, con la partecipazione degli artisti russi: David e Wladimir Burljuk, Marc Chagall, Natalja Gontscharowa, Georgi Jakulow, Alexsej Jawlenskij, Vasilij Kandinskij, Nikolai Kulbin, Michail Larinow e Marianne von Werefkin.

¹⁸ vedi figura 2.

Un altro importante anello di congiunzione fra gli artisti sovietici e Berlino fu El **Lissitzkij**. Egli fu in Germania dal 1909 al 1914, quando studiò architettura al politecnico di Darmstadt, e vi tornò, questa volta a Berlino, nel 1921 con l'incarico di stabilire legami tra gli artisti dell'Unione Sovietica e quelli tedeschi. Poiché parlava il tedesco e sapeva esprimersi in modo corretto e con spirito, era la persona più indicata per questa missione. Si era stabilito in una soffitta nella Geibergstraße, vicino al *Kurfürstendamm*, e si incontrava con i suoi compatrioti nel caffè *Nollendorfplatz*. “In questo club si riuniva ogni venerdì l'intellettualità artistica progressista russa. Lo frequentavano Ilja Ehrenburg e i più diversi artisti.”¹⁹

Con Ehrenburg pubblicò nel 1922 la prima rivista filosovietica «Vešè-Objet-Gegenstand», che venne pubblicata in russo e in tedesco. La rivista si proponeva di far conoscere agli artisti, che operavano in Russia la più recente arte dell'Europa occidentale, e di informare l'Europa occidentale sull'arte e la letteratura sovietica.

Nell'Introduzione al primo numero di «Gegenstand», Lissitzkij e Ehrenburg scrivevano:

“Das Erscheinen des «Gegenstandes» ist auch ein Anzeichen dafür, daß der Austausch von «Gegenständen» zwischen russischen und westeuropäischen Meistern begonnen hat. Sieben Jahre gesonderten Seins haben gezeigt, daß die Gemeinsamkeit der Aufgaben und Ziele der Kunst in den verschiedenen Ländern nicht auf Zufall beruht, auch nicht Dogma oder Mode, sondern eine in sich selber beruhende Eigenschaft der gereiften Menschheit ist. Die Kunst ist von nun ab, bei Wahrung aller lokalen Eigentümlichkeiten und Symptome, international. Die Begründer einer neuen Meisterschaft befestigen sichere Fugen zwischen Rußland, das die gewaltigste Revolution

¹⁹Lissitzkij in un'intervista del 1939

durchlebte, und dem Westen mit seiner jammervollen Blaumontagsstimmung nach dem Kriege: hierbei übergehen sie alle Unterscheidungen psychologischer, wirtschaftlicher, völkischer Art. Der «Gegenstand» ist das Bindestück zwischen zwei benachbarten Laufgräben. Wir stehen im Beginn einer großen schöpferischen Epoche. [...] Grundlegend für unsere Gegenwart halten wir den Triumph der konstruktiven Methode. Wie finden sie sowohl in der neuen Ökonomie, in der Entwicklung der Industrie, als auch in der Psychologie der Zeitgenossen in der Kunst.

Der «Gegenstand» wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.

Wir haben unsere Revue «Gegenstand» genannt, weil Kunst für uns nicht anders bedeutet als das Schaffen neuer «Gegenstände»²⁰.

Lissitzkij entrò ben presto in stretti rapporti con l'avanguardia che aveva la sede e il punto di riferimento a Berlino. Ludwig Mies van der Rohe, architetto progressista tedesco, le cui sbalorditive costruzioni d'acciaio rappresentarono un grande passo avanti nell'architettura, pubblicò con Hans Richter una rivista «G», (per Gestaltung, cioè figurazione), alla cui realizzazione collaborò anche Lissitzkij.

Nel 1923 partecipò alla “Grande esposizione d'arte di Berlino”. La *Novembergruppe* gli mise a disposizione una sala in cui Lissitzkij espose le sue costruzioni a rilievo e i suoi Proun, primo tentativo costruttivista di integrazione dell'ambiente. (in altri termini gli elementi pittorici si sottraggono ai limiti della superficie dipinta per proiettarsi nel vuoto).

Figura 3: El Lissitzkij, *Spazio Proun*, esposto alla Grande mostra d'arte berlinese, 1923. In: E. Roters, *Berlin 1910-1933*, op. cit.;

Dopo il lavoro si trovava a volte nello studio di Lazlò Moholy-Nagy, dove si riunivano anche Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter, ecc.

El Lissitzky fu il commissario che accompagnò a Berlino le opere esposte alla “Prima mostra d’arte russa”, il più grande evento

²⁰ El Lissitzkij e Ilja Ehrenburg, *Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen*, in F. Mierau, *Russen in Berlin*, op.cit;

nell'incontro tra avanguardia dell'Europa orientale e gli ambienti artistici berlinesi. Questa prima rassegna delle nuove tendenze dell'arte sovietica ebbe luogo il 15 ottobre 1922 nella Galleria Van Diemen, organizzata dal commissario del popolo per l'istruzione Lunacarskij. La mostra fu il primo passo di apertura politico-culturale nei confronti dell'occidente da parte del governo sovietico, che aveva compreso la funzione strategica l'importanza dell'emigrazione russa a Berlino; essa aveva lo scopo di far conoscere all'ovest la bellezza e forza dell'arte russa e di mostrare che la creatività non era morta con la rivoluzione.

Lunacarskij stesso a proposito della mostra disse:

“Gli emigrati che finora godevano del monopolio in fatto di arte russa, l'hanno accolta digrignando i denti. [...] Si può dire che il tedesco medio si sia rallegrato della possibilità di gettare finalmente uno sguardo su un pezzetto di vita dell'Unione Sovietica”.²¹

Nel 1927 arrivò a Berlino anche Kasimir **Maleviè**, il patriarca dell'avanguardia dell'Europa orientale. Egli riscosse grande interesse in Germania, e con le sue opere e il suo pensiero influenzò non pochi artisti berlinesi. Alla fine di marzo si inaugurò alla Lehrter Bahnhof una mostra delle sue opere, mentre da maggio a settembre la “grande mostra d'arte berlinese”, organizzata nel palazzo delle esposizioni di Moabit, ospitò insieme ai gruppi più disparati una serie di opere di Maleviè, ancora sconosciute in Europa occidentale.

Richter fu molto vicino a Maleviè, con il quale lavorò al soggetto di un film. Spiegò a questo proposito Richter: «L'obiettivo principale di Maleviè e mio era di spiegare la sua concezione

suprematista del mondo, attraverso il mezzo cinematografico, che ne avrebbe sottolineato la continuità e la costante evoluzione. Dopo aver visto i miei film astratti, lui pensava che potessimo e dovessimo realizzare questo sogno, e ci incontrammo spesso per mettere a punto il progetto»²².

Molto spesso accadeva, infatti, che la pittura d'avanguardia dell'Europa orientale si evolvesse verso il cinema e il berlinese Hans Richter era un collaboratore ideale per Maleviè, avendo già lavorato a lungo nel campo del film astratto.

Un altro artista berlinese Erich Bucholz, pittore e disegnatore d'architetture fantastiche trovò nell'arte russa una conferma delle proprie teorie. Egli individuò numerose convergenze tra le sue ricerche e quelle dei colleghi russi, e anche lui, come Maleviè, arrivò al costruttivismo dalla constatazione di un fallimento.

Oltre a portare una nuova forma d'arte gli artisti russi influirono sui berlinesi soprattutto con il loro modo di porsi nei confronti dell'arte. Così si esprime l'autore Kurzel nel suo saggio *Rußland in Berlin. Die Geistigen*, nel «Vossische Zeitung» del 22 gennaio 1923:

“Faszinierend wirkt der Idealismus gerade der russischen Künstler, denen es hier wirklich nicht gut geht. Ich entsinne mich da eines Besuches bei dem Maler Puni, der hoch oben im fünften Stock eines Hinterhauses der Kleiststraße in einem Dachraum Schlafzimmer, Atelier und Wohnzimmer besitzt. Wie er mit einer entzückenden Geschichtlichkeit seine Armut durch eine geradezu rührende Gastfreundschaft vergessen machte und dann mit einem Fanatismus von seiner Kunst, von der russischen, der deutschen, europäischen

²¹ A. Lunacarskij, *L'esposizione russa a Berlino*, in «Rassegna Sovietica» n°1, 1965, p. 111;

²² Hans Richter in Eberhard Rothers, *Berlin 1918-1933*, op. cit.;

Malerei, überhaupt von Kunstdingen sprach, als ob es heute keine anderen Sorgen auch für Künstler gäbe. Diese Ignorieren oder besser diese völlige Nichtkennen all der Unannehmlichkeiten, die uns der Kopf zuzersprengen drohen, sah ich bei allen russischen Künstlern wieder.”

Artisti come Lissitzkij e Maleviè partivano dai risultati dei film o della fotografia, dalle conoscenze tecniche e fisiche per ogni realizzazione, sia essa film, teatro o balletto.

Ciò che più accomunava artisti russi e tedeschi in questi anni era dunque l'unione delle discipline tra di loro per creare nuove forme artistiche. Non a caso, infatti, movimenti russi che più prendevano piede erano il costruttivismo e il funzionalismo; movimenti che avevano alla base il concetto della riduzione della forma alle sue componenti più elementari, liberando i singoli elementi dalle norme tradizionali. Questa corrente di pensiero, che ricercava un ponte d'unione tra arte e realtà, si ritrovava anche in scuole assai più grandi ed importanti come il Bauhaus, anch'esso anelante ad una sintesi delle arti. Elemento comune era la riduzione della forma a un'essenzialità a cui corrisponde il massimo della funzionalità.

Il **Bauhaus** era una scuola tecnico-artistica, con sede a Weimar, che nacque nel 1919 dall'unificazione dell'accademia delle belle arti e della scuola di arti e mestieri. Walter Gropius, che ne era il direttore, aveva per la nuova scuola obiettivi chiari: «Riunificare in una nuova architettura, come sue parti inscindibili, tutte le discipline pratico-artistiche: scultura, pittura, arte applicata e artigianato». Per sottolineare la convergenza delle arti applicate verso la costruzione della nuova, aveva chiamato la scuola Bauhaus (casa del costruire). Qui si insegnavano scultura, teatro, fotografia, lavorazione dei metalli

e del legno, ceramica, tipografia, grafica pubblicitaria, pittura murale e tessitura.

Il programma del Bauhaus (1919-1933) voleva ristabilire l'unità e l'armonia tra le diverse attività dell'arte. L'architettura fra le due guerre, impegnata a risolvere i problemi dell'urbanizzazione accelerata e del vivere quotidiano ambiva alla totalità cercando di soddisfare le esigenze economiche come quelle estetiche.

Figura 4: Insegnanti del Bauhaus sul tetto dell'edificio a Dessau, 1927. Da sinistra: Josef Albers, Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer, Vassilij Kandinskij, Walter Gropius, Herbert Bayer, Lazlo Moholy-Nagy, Hinnerk Scheper.

3.3 Il cinema

Come avveniva negli altri campi artistici, anche il cinema tedesco degli anni Venti fu fortemente influenzato da quello sovietico. Questo era portatore di una nuova cultura e di un nuovo impegno, che costituiva il principale punto di riferimento per la riflessione cinematografica di questi anni creando un'alternativa ai film commerciali borghesi. Nella seconda metà degli anni Venti i film sovietici si fecero conoscere in tutto il mondo, le opere di Sergej Ejž enstejn, Wsevolod Pudowkin, Alexander Dowschenko e Dsiga Wertow, con i loro contenuti rivoluzionari e il loro stile fresco e inedito, aprirono una nuova dimensione nella cinematografia.

Il cinema, in quanto mezzo di comunicazione di massa svolgeva un ruolo importante come strumento di organizzazione e comunicazione di un'ideologia. Lo straordinario successo riscosso dai prodotti dell'avanguardia sovietica nella Repubblica di Weimar era infatti spesso riconducibile ai messaggi e alle idee che essi trasmettevano più che alla qualità delle opere, comunque non trascurabile. A proposito un articolo apparso sul giornale «Rote Fahne» citava:

“La Internationale Arbeiterhilfe si è assicurata i diritti di distribuzione dei film russi che, al contrario della produzione cinematografica borghese, si pongono al servizio del movimento operaio. I film della IAH mostrano nuove possibilità del cinema, proiettate verso il futuro. Mostrano come si può rappresentare la vita del popolo senza kitsch e effetti volgari e raggiungere così risultati limpidi e incisivi. Si tratta di un primo risultato, scaturito da forme collettive di espressione, prodotte dal lavoro creativo del popolo.”²³

²³ Berta Lask, *La prima berlinese del film su Lenin*, in «Die Rote Fahne», 17 settembre 1924, in L. Quaresima, *Cinema e Rivoluzione*, op. cit., pag. 165;

Dal 1910 si assistette in Germania ad un boom delle sale cinematografiche; solo a Berlino da 139 nel 1910 si arrivò a 325 nel 1922.

Nel 1917 fu fondata l'UFA (*Universal Film Aktionsgesellschaft*), diretta dallo stato maggiore dell'esercito per esigenze propagandistico-militari, e già nel 1918 si poté parlare di industria cinematografica, con migliaia di occupati in questo settore.

Dopo la guerra cominciarono anche i primi tentativi di porre il cinema al servizio della propaganda operaia. Il primo passo nella produzione e distribuzione di film proletari fu compiuto nel 1922 dalla *Volkslichtbühne*. Un'ulteriore organizzazione del movimento operaio che si occupò del settore cinematografico fu la IAH, (Internationale Arbeiterhilfe) fondata e diretta da Willy Münzenberg. Questa organizzazione aveva il merito di aver introdotto in Germania i film sovietici, il primo dei quali fu *Hunger in Sowjet Russland*, presentato il 26 marzo 1922, seguito da *Die Wolga hinunter*. In considerazione del grande successo che questo nuovo mezzo di agitazione poteva raggiungere, la IAH continuò ad importare film sovietici. Contemporaneamente il comitato per l'estero cominciò a produrre film a sostegno delle proprie campagne come *Hunger in Deutschland*, che doveva illustrare ai lavoratori stranieri la situazione del proletariato tedesco. Dal 1924 la crescente produzione continuò sotto il nome di *Mež abpom-rus'*.

Dalla IAH venne anche fondato l'ufficio cinema per l'Unione Sovietica, che doveva organizzare la vendita di film russi e procurare agli studi cinematografici russi le necessarie apparecchiature tecniche. Il primo film importato da questo nuovo ufficio fu *Polikuška*, tratto dal racconto di Tolstoj, di cui Stefan Grossmann disse:

"Ich hatte die Freude, diesen schönen schlichten, schauspielerisch unvergeßlichen Film im Vorführungsraum zu sehen, und ich reihe diese Stunde in die wertvollsten Eindrücke der Kinokunst ein."²⁴

Dal 1925 l'attività cinematografica proletaria subì una svolta a causa dell'inasprimento della censura nei confronti dei film sovietici, e della legge sul contingentamento, la quale stabilì che potevano importare film da un paese straniero solo quelle società che ne esportavano uno nello stesso paese.

Nel 1926 la *Merž abprom* (Merž abprom =soccorso dei lavoratori) venne trasformata in società per azioni e prese il nome di *Merž abprom-Film*.

Nello stesso periodo Münzenberg fondò la *Prometheus Film*, che incluse nel proprio listino parecchi film documentari con i quali si dava comunicazione delle iniziative più importanti della KPD.

La Prometheus-Film ebbe la fortuna di distribuire la *Corazzata Potëmkin* di Ejž enstejn, che riscosse un grandioso successo e aprì il mercato ai cosiddetti *Russenfilm*, un'alternativa al film capitalista.

Disse Friedrich Wolf a proposito:

"Seit Wochen wird in zwanzig und mehr Berliner Kinos *Pankreuzer Potemkin* gespielt, viermal im Tag. Diese historische Geschehen erzählt der Film wieder, in einer Bildersprache von hinreißender Gewalt. Kein Hertz bleibt ihrer Stummheit Taub."²⁵

Sempre a proposito del *Potëmkin*:

²⁴ Stefan Grossmann, *Ein Tolstoj Film*, in «Das Tagebuch», 4, 1923;

"E soltanto l'Unione Sovietica poteva regalarci questo film, la vittoria del proletariato, il dominio di una classe che deve conquistare tutto, non soltanto in un paese, ma in tutto il mondo! La corazzata Potëmkin è il primo capolavoro di una serie di film che deve raffigurare e ridar vita alle lotte del 1905"²⁶

3.4 Correnti letterarie russe e tedesche

Il grande esodo negli anni successivi la rivoluzione e la guerra civile avevano causato una profonda rottura nella letteratura russa, e mentre i movimenti, i temi e gli stili prerivoluzionari scomparivano nella nuova Unione Sovietica, la letteratura dell'emigrazione continuava a sviluppare quelle idee e quelle forme che erano coltivate nella Russia prima della rivoluzione, integrandole spesso con le influenze provenienti dalle contemporanee letterature occidentali.

La letteratura dell'emigrazione russa è, in un primo momento, composta da autori che si oppongono al regime. In qualche modo, comunque, negli anni Venti la letteratura dell'esilio, e quella dell'Unione Sovietica si sviluppano parallelamente, soprattutto per quel che riguarda la scelta dei temi: guerra, rivoluzione, problemi nelle campagne e problemi dell'Intelligencija.

Alcuni autori durante l'emigrazione perdurarono nell'anonimato, altri rimasero legati alla patria pubblicando opere che erano indirizzate all'Unione Sovietica, o scrivendo inserzioni su giornali e riviste russi, altri ancora si fecero conoscere dai paesi che li ospitavano, riscuotendo, come I. A. Bunin che nel 1933 ricevette il premio Nobel, un successo internazionale.

²⁵ Friedrich Wolf, *Pankreuzer Potemkin*, in «Das Tagebuch», 7, 1925;

²⁶ Otto Steinecke, *La corazzata Potëmkin*, in «Die Rote Fahne», 1 maggio 1926, in L. Quaresima, *Cinema e Rivoluzione*, op. cit., pag.177;

L'emigrazione russa portò all'ovest una cultura nuova ed esotica tanto da diventare una parte importante all'interno dei movimenti modernisti europei ed americani.

In un primo momento i lavori maggiori dell'esilio vennero prodotti da autori che già erano conosciuti in Russia, mentre in seguito apparvero opere di una nuova generazione di autori, che aveva cominciato a scrivere, durante l'emigrazione, e che aveva sviluppato uno stile completamente indipendente da quello russo prerivoluzionario, o da quello sovietico.

La maggior parte degli scrittori che varcarono il confine persero la loro forza creativa come accade di sovente nei casi di emigrazione di qualsiasi epoca o paese, forse a causa della rottura di legami con la terra nativa. Il pensiero politico e nazionale russo, che poteva esprimersi liberamente solo fuori dell'URSS, non fu però infecondo; esso fu portato avanti soprattutto da un gruppo di giovani, sconosciuti prima della rivoluzione, che si chiamavano "eurasiatici" ed erano dei nazionalisti estremi che consideravano la Russia come un mondo a parte e non volevano che essa subisse ulteriori influenze provenienti dall'Europa occidentale.

In Russia la letteratura aveva attraversato, dopo la rivoluzione, un momento di grande difficoltà: gli scrittori soffrivano, come il resto della popolazione, la fame e il freddo, ma soprattutto avvertivano il disagio di non poter più guadagnare scrivendo. Dal 1918, infatti, l'editoria privata era stata soppressa e monopolizzata dallo stato. Malgrado queste condizioni, la vita letteraria non era cessata; a Pietroburgo essa ruotava intorno al gruppo "Volfila" di Belyj, mentre a Mosca futuristi e immaginisti si incontravano nei caffè poetici.

Con l'avvento della NEP (Nuova politica economica), nel 1921, cominciarono ad apparire le prime imprese editoriali private, la situazione si normalizzò, anche se la censura, severissima, lasciò uno spazio sempre più ristretto di libertà. Fu per questo che gli intellettuali che non fecero atto di sottomissione al governo in parte vennero espulsi, e in parte emigrarono.

Il clima letterario attraversò un momento di cambiamenti e di novità. Nacquero in questo periodo due correnti, l'acmeismo e il futurismo.

Gli acmeisti ripudiavano le parvenze illusorie e gli spauracchi simbolici, preferendo invece scene dai contorni netti e dai colori vivi, una "poesia degli oggetti". Gli acmeisti, tra cui spiccano la figura di Gumilëv e dell'Achmatova (da cui il movimento prende il nome), concepivano la poesia come un mestiere, un esercizio di scaltrezza tecnica.

Il movimento futurista, guidato da Severjanin seguiva, invece, sul piano verbale i procedimenti del cubismo, da cui gli artisti prendevano la simultaneità dei piani e la scomposizione delle immagini. Come i pittori costruivano con il colore una realtà autonoma da quella naturale, così i cubofuturisti facevano della poesia un intreccio non oggettivo di suoni e immagini.

Nei primi anni del regime sovietico i cubofuturisti, che avevano accolto la rivoluzione con entusiasmo, avevano campo franco in tutti i campi dell'arte. Essi avevano dato vita al fronte di sinistra delle arti, il cosiddetto LEF (Levij Front Isskustv), che riuniva letterati e artisti di diversa provenienza e che, sotto la direzione di Majakovskij, pubblicava l'omonima rivista. Lottando contro le vecchie forme letterarie, che riteneva inadatte all'epoca industriale, il

LEF si proponeva una produzione funzionale che avvalorasse fra i generi artistici l'articolo di giornale, i documentari, le interviste e i fotomontaggi. Gli scrittori e i poeti dovevano trattare solo di cose concrete ed evitare l'invenzione, elaborando cronache di vicende accadute.

Dopo la rivoluzione era fiorito in Russia anche il movimento dell'immaginismo, che si opponeva ai poeti concettuali, tra i quali i cubofuturisti. Gli immaginisti puntavano sul gioco delle metafore, su visioni soprannaturali, le loro immagini erano spesso prive di nessi grammaticali. Uno dei maggiori immaginisti fu Esenin, il quale era convinto che la civiltà meccanica avrebbe portato la distruzione della campagna.

Anche la letteratura tedesca tra il 1918 e il 1933 non era guidata da un unico movimento. La rivoluzione del 1918 aveva indotto l'avanguardia tedesca all'attivismo e alla politicizzazione. Le correnti artistiche che erano nate in questo periodo erano strettamente legate agli indirizzi culturali del KPD, ma accoglievano, allo stesso tempo, sollecitazioni diverse e contrastanti, dal costruttivismo sovietico al realismo popolare. In questi anni si assisteva alla fine dell'espressionismo, che fino ad allora aveva dominato nell'arte e nella letteratura, e allo sviluppo di una serie di nuovi movimenti e tendenze.

Il costruttivismo, che ispirava pittori e scenografi, era presente anche nella letteratura a partire dal 1922. Questo movimento organizzava il lavoro creativo come se fosse una ricerca di laboratorio. Come nelle arti figurative, il costruttivismo poneva anche nella letteratura l'attenzione sul progresso tecnico e il ritmo industriale dell'epoca.

In Germania questi erano gli anni della *Neue Sachlichkeit*, della moderazione e della fiducia nella realtà. Con questo nuovo realismo la letteratura tedesca abbandonava l'astrattezza e si lanciava verso il futuro: l'entusiasmo per le nuove conquiste tecnologiche aveva prodotto una vasta letteratura sulla bellezza della tecnica. Era il corrispondente in letteratura di quelle correnti artistiche, accennate nel paragrafo precedente, che mettevano in primo piano la funzionalità.

Verso la fine della guerra nasceva un altro movimento che aggirava l'espressionismo, era il Dada, nato a Zurigo per iniziativa di alcuni profughi politici.

Il Dada poneva al centro del proprio lavoro l'insieme di tecniche, forme e procedimenti caratteristici dei nuovi modi di produzione e dei nuovi mezzi di comunicazione. I dadaisti volevano trasmettere messaggi e idee attraverso la propria arte, per loro diventava quindi molto importante la sperimentazione di tecniche e sistemi della comunicazione di massa.

Il Dada prometteva una reazione nuova e primitiva alla realtà dell'ambiente moderno. Per i dadaisti la vita era una commistione di rumori, di colori e di ritmi. Per loro il presente era abominevole e la loro arte voleva esprimere il caos generale. Come i futuristi anch'essi propugnavano la distruzione di tutta l'arte prodotta nei secoli precedenti.

3.4.1 Gli scrittori russi a Berlino

L'emigrazione di massa, conseguenza dell'avvento del nuovo regime sovietico, portò, come è stato già detto, una rottura della tradizione letteraria, causata in parte dalla mancanza in patria di molti autori. La diaspora russa diede vita a diverse colonie, grandi

abbastanza per crearsi una propria cultura organizzata. Gli autori dell'emigrazione privilegiarono i generi corti, la prosa lirica e la *short story*. Soprattutto nella poesia lirica i poeti emigrati contribuirono enormemente alla crescita della letteratura sovietica.

Quasi tutti gli scrittori russi parteciparono, anche solo con un'apparizione, alla *Dom Iskusstv* (casa delle arti, anche chiamata *Haus der Künste*) o al *Klub Pisatelej* (Club degli scrittori), in quanto questi erano i centri maggiori della vita letteraria russa a Berlino. La *Haus der Künste* nacque nel novembre 1921 come 'organizzazione apolitica'. I suoi scopi non erano solo artistici, ma anche legali, in quanto essa difendeva gli interessi artistici e letterari degli scrittori russi che vivevano all'estero. La *Haus der Künste* organizzava delle riunioni settimanali alle quali, oltre ai membri, potevano partecipare anche ospiti. Durante le riunioni si leggevano nuovi lavori o si assisteva a nuovi componimenti musicali. Belyj era una figura chiave in questa organizzazione, egli prendeva spesso la parola e leggeva frequentemente suoi componimenti. La sede berlinese della Casa delle Arti, presieduta dal vecchio poeta simbolista Nikolaj Maksimoviè, era il Landgraf Cafè. Poco lontano dal Landgraf, sulla Nollendorfplatz, si trovava il Cafè Léon, al secondo piano del quale si riuniva il Club degli scrittori, frequentato da un pubblico forse più conservatore di quello della Casa delle Arti.

Il club degli scrittori si formò nell'ottobre del 1922. Le due organizzazioni erano molto simili, anche se gli artisti del *Dom Iskusstv* prendevano ispirazione dai colleghi Pietroburghesi e quelli del *Klub Pisatelej*, forse più conservatori, dai club di Mosca.

Tra gli autori che erano emigrati a Berlino è degno di considerazione Vladislav **Chodaseviè**, che dopo aver lasciato la Russia nel 1922, passò del tempo a Berlino prima di trasferirsi a

Parigi. A Berlino collaborò alla direzione della *Haus der Künste*, e con Gorkij partecipò alla pubblicazione della rivista «Beseda».

Di grande rilievo nella Berlino russa fu la figura di Marina **Cvetaeva**. La Cvetaeva aveva studiato in Svizzera e in Germania e quindi aveva una buona padronanza della lingua tedesca quando, nel 1922 lasciò la Russia dirigendosi prima a Praga e poi a Parigi. La Cvetaeva fu a Berlino solo dal 15 marzo al primo aprile 1922, ma qui uscirono le sue raccolte: *Versi a Blok*, *Congedo*, *Psiche* e il poemetto *Lo zar fanciulla*.

L'autore russo che s'inserì maggiormente nel clima culturale berlinese fu Vladimir **Nabokov**, che visse a Berlino dal 1922 al 1937. Nabokov fu uno dei maggiori rappresentanti della letteratura d'emigrazione; la Russia nelle sue opere appariva solo come background, mentre Berlino rimase una presenza quasi costante. Il suo stile non aveva niente a che vedere con la tradizione della fiction russa; la sua prosa era priva di qualsiasi tendenza ideologica, e le sue novelle e i suoi racconti erano marcati da una trama ingegnosa, che includeva spesso un'analisi psicologica dei personaggi. A Berlino apparvero in lingua russa il volume di poesie *Die Traube* e *Der Gebirgsweg* e nel 1926 il romanzo *Maschenka* sul mondo degli emigrati russi a Berlino. Furono pubblicati, inoltre, come romanzi a puntate sul «Vossische Zeitung» *König*, *Dame*, *Bube*, *Lushins* *Verteidigung*, *Die Mutprobe*, *Gelächter im Dunkel*.

Aleksej **Remizov** fu a Berlino dal 1921 fino al 1924, quando si trasferì a Parigi. A Berlino Remizov scrisse l'opera antibolscevica *Lamento sulla rovina della terra russa* e fondò l'ordine del “Großen und Freien Affenkammer”, ossia un gruppo di ricercatori della libertà a cui parteciparono quasi tutti i letterati russi che si trovavano in Germania. A Berlino apparvero molte delle sue opere, come *Im*

blauen Felde del 1922 e *Russische Volksmärchen*, e furono pubblicate anche cinque favole con il titolo *Märchen den Affenkonigs Assyka*.

Ilja Grigor'evič **Ehrenburg** durante la rivoluzione si era schierato contro i bolscevichi e quindi, finita la guerra, fu arrestato. Rilasciato nel 1921 tornò in occidente, prima in Belgio e poi a Berlino, dove rimase fino al 1924. A Berlino Ehrenburg scrisse per i giornali filosovietici come «Russkaja Kniga» o altri. Insieme a El Lissitzkij pubblicò la rivista «Gegenstand »

Andrej **Belyj** arrivò a Berlino nel 1922 principalmente per due motivi: per raggiungere sua moglie e per conoscere il dottor Steiner, il grande maestro dell'antroposofia, di cui l'autore era seguace. La sua impetuosa partenza dall'Unione Sovietica era anche stata causata dalla morte del suo amico e collega Blok. I due anni passati a Berlino furono un periodo di follia, e forse a causa delle delusioni in campo sentimentale cominciò a bere e a condurre una vita sregolata. Furono degli anni controversi ma anche di sorprendente attività artistica. Belyj a Berlino scrisse la poesia *Dopo il congedo* caratterizzata dalla completa distruzione di nessi logici e sintattici, e dal ritmo soffocato e convulso.

Il filosofo e pubblicista Nikolaj **Berdjaev** tracciò nel suo libro *Das Schicksal Rußlands* del 1918 i rapporti storici tra Russia e Germania. Espulso nel 1922, si trasferì a Berlino dove restò fino al 1924. Qui fondò “Die russische Christliche Studentenbewegung”, “Das russische Wissenschaftliche Institut” e “Die Akademie für geistige Kultur”. A Berlino apparvero inoltre, i suoi libri: *Die Philosophie des freien Geistes*, *Der Sinn der Geschichte*, *Vor der Bestimmung des Menschen* e *Das neue Mittelalter*.

Anche Boris **Pilnjak** arrivò a Berlino nel 1922. Egli qui lesse alcuni dei suoi racconti alla *Haus der Künste*, e pubblicò gran parte delle sue opere. Tornò per una breve visita nel 1927.

Wjatcheslaw **Ivanov**, fu a Berlino solo di passaggio nel 1924, per trasferirsi poi a Roma. Ivanov era già conosciuto in Germania in quanto nel 1911 erano apparse in traduzione tedesca alcune sue poesie nell'antologia *Moderner russischer Parnaf*.

Vsevolod **Ivanov**, invece, visse a Berlino dal 1927 al 1932. Qui apparvero le sue raccolte di racconti *Das siebte Ufer*, *Die Ruckkehr des Buddha*, e il romanzo *Der blaue Sand*. In traduzione tedesca uscirono *Farbige Winde* del 1923 *Der Buchstabe G und andere Erzählungen* del 1929.

Il lirico immaginista Sergej **Esenin** soggiornò a Berlino solo qualche mese tra il 1922 e il 1923, prima di dirigersi in America. Egli qui s'incontrò con gli altri emigrati russi e tenne anche qualche lezione alla *Haus der Künste* e al *Klubhaus des deutschen Fliegerklubs*. Le sue poesie apparvero sulle riviste russe come «Nakakune» e «Novaja russkaja kniga». A Berlino apparvero anche *Gesammelten Gedichte und ein Poem* del 1922 e *Gedichte eines Radaurbruders* del 1923.

Anche Konstantin **Fedin**, uno dei 'Fratelli di Serapione', scrisse spesso sul «Nakakune», e si recò a Berlino nel 1928 e nel 1931.

Da non dimenticare è la figura di Viktor **Schklovskij**, che adottò le tecniche formaliste nella letteratura e fu molto vicino al movimento del futurismo russo. Egli emigrò a Berlino nel 1922, e qui pubblicò il romanzo *Zoo o lettere non d'amore* e *Viaggio sentimentale* oltre a svariati saggi su cinema e letteratura. Una volta tornato in

patria raccontò nel saggio *Der Untergang Europas* del 1928 la vita degli emigrati russi a Berlino.

Igor **Severjanin** non visse a Berlino, ma vi si recò spesso in viaggio. A Berlino partecipò spesso a serate liriche e, in occasione del quinto anniversario della nascita dell'Unione Sovietica, tenne insieme a Majakovskij una *'Leseabend'*, in cui lesse le sue poesie.

Un personaggio molto conosciuto in Germania era Vladimir **Majakovskij**, le cui opere erano state tradotte in tedesco. Molto spesso Majakovskij era citato nelle riviste russe di Berlino e anche «Die Aktion» di Pfemfert pubblicava spesso sue opere o interventi. Egli fu a Berlino nel 1922, nel 1925 e dal 1927 al 1929, e qui tenne lezioni e dibattiti. Le sue impressioni su Berlino furono raccolte nel saggio *Cosa fa Berlino?* e *Berlino oggi*.

Vasilij **Masjutin** arrivò a Berlino nel 1921 e qui illustrò le opere di vari autori russi. Verso la fine degli anni Venti si dedicò invece alla scultura di piccoli oggetti in legno. A Berlino scrisse il manuale *Gravüre und Lithographie* del 1922, il romanzo *Der Doppelmensch* del 1925, oltre ad una serie di racconti.

Anche Aleksej **Tolstoj** fu a Berlino, dove arrivò nel 1921 e fu redattore della rivista «Nakakune». A Berlino scrisse il libro autobiografico *Die Gedichte von vorzüglichen Dingen* e *Nikitas Kindheit*. Apparvero molte altre sue opere e il dramma *Danton's Tod*. Nel 1923 tornò in Russia e raccontò le sue esperienze dell'emigrazione nel romanzo *L'oro nero* del 1931.

Anna **Achmatova** non visse a Berlino, ma fu comunque importante nel clima culturale degli anni Venti perché qui furono pubblicate in riviste russe alcune sue poesie; come anche Michail Bulgakov pubblicò racconti brevi sul «Nakakune».

Sul piano letterario, diversamente da quello delle arti figurative, una così massiccia presenza d'intellettuali russi non portò un consistente scambio d'esperienze. Il dialogo russo-tedesco si mantenne vivo soprattutto grazie alla vitalità spirituale dimostrata dalla colonia russa.

Gli intellettuali tedeschi non si confrontarono molto con i loro colleghi russi, ma rimasero indubbiamente affascinati dalla Russia sovietica che essi fecero loro conoscere. Anche da parte russa non era avvertita la necessità di aprirsi ad un dialogo con gli scrittori tedeschi, gli esuli avevano la tendenza a ritrovarsi fra loro, nei propri circoli. Non erano indifferenti tuttavia, a ciò che accadeva nel paese che li ospitava, e le loro opinioni sulla Germania si rintracciano nelle riviste o nei quotidiani.

In questi anni prendeva sempre più piede la teoria del realismo socialista, già diffusa in Unione Sovietica da Plechanov e sviluppata in Germania da Franx Mehring. Dall'Unione Sovietica arrivò anche un grande impulso verso una letteratura proletaria; dopo la prima guerra mondiale e la rivoluzione del novembre 1918 nacque nella Germania di sinistra la richiesta di una ridefinizione del posto che gli artisti e le loro opere dovevano occupare nella società. L'arte borghese attraversò un periodo di crisi mentre l'influsso della rivoluzione russa portò alla ricerca di nuove forme artistiche. Gli artisti cercarono un proprio ruolo attivo e tentarono di distanziarsi dall'arte borghese. Da questa crisi artistica nacque un'esplosione di diversi pensieri orientati a sinistra, e i movimenti si organizzarono come partiti politici.

Gli scrittori di sinistra erano fortemente influenzati dal movimento degli operai e dal socialismo. Era l'era della cultura di massa, i comunisti tedeschi, seguendo il modello sovietico, avevano

cominciato presto a sviluppare una propria linea culturale, che doveva andare oltre il concetto del movimento socialdemocratico.

Nel clima ancora rovente delle lotte rivoluzionarie alcuni artisti politicizzati, in particolare il gruppo Dada berlinese, presero posizione per un'arte apertamente di tendenza. Essi denunciarono la mistificazione dell'arte borghese, e invitarono esplicitamente gli artisti a puntare i loro riflettori sulle banche, le fabbriche e i quartieri operai.

La rivista «Die Aktion» pubblicava interventi russi sul *proletkult* e apriva le braccia ai primi teorizzatori tedeschi di una nuova cultura proletaria sollecitando nuove forme di creatività collettiva.

Gli scrittori avevano recuperato il loro ruolo pubblico e nelle più grandi città tedesche si formavano in questi anni i *Räte geistiger Arbeiter* (consigli dei lavoratori intellettuali), che avevano accolto l'adesione di scrittori di una certa fama, tra i quali Heinrich Mann e Robert Musil. Essi puntavano al consolidamento di una classe di intellettuali indipendenti, capaci di produrre una rivoluzione culturale.

Il partito comunista tedesco cominciò relativamente tardi ad elaborare una propria linea culturale. A partire dal 1925 la KPD incoraggiò lo sviluppo di una cultura di massa favorendo la nascita di giornali di quartiere e di fabbrica, attraverso i quali si divulgavano le opere della nuova letteratura sovietica. Si avvertiva l'esigenza di una nuova letteratura capace di dibattere i problemi più scottanti. La letteratura doveva essere di più largo respiro e guadagnare un pubblico più largo ed eterogeneo.

La letteratura sovietica, e in particolar modo le opere di stampo comunista e rivoluzionario, si diffusero in Germania negli anni Venti per opera di case editrici di sinistra. Ebber luogo, inoltre, molti

contatti con scrittori sovietici che informavano i colleghi tedeschi sugli sviluppi della letteratura, o sulle discussioni letterarie che si tenevano in Unione Sovietica. Nel luglio 1924 si tenne a Mosca un congresso mondiale sullo sviluppo della letteratura proletaria, dove si decise la creazione di un ufficio che unisse le letterature proletarie internazionali sotto la guida di Lunaèarskij. Da parte tedesca era soprattutto Becher ad interessarsi ai contatti tra gli scrittori proletari tedeschi e l'associazione.

Nel 1927 si tenne, sempre a Mosca, la conferenza internazionale degli scrittori rivoluzionari, alla quale parteciparono, oltre a Becher, Berta Lask, Karl Weiskopf e Arthur Holitscher.

E' soprattutto verso la fine degli anni Venti che si nota un maggiore interesse da parte dei letterati tedeschi verso le opere proletarie sovietiche. Tra tutti gli scrittori sovietici, senza dubbio fu Gorkij quello che esercitò una maggiore influenza sulla letteratura tedesca. Accanto a Gorkij cominciano ad essere presi in considerazione Serafimoviè, Fadeev, Šolochov, Gladkov, Panferov e Libedinskij. E' sempre verso la fine degli anni Venti che vengono tradotte opere di grande interesse come *Der eiserne Strom*, *Die Neunzehn*, *Der stille Don*, *Zement*, *Wolgabauern*. *Zement* di Gladkov ottenne un grande successo; ne furono vendute 36000 copie e i giornali ne parlarono per settimane.

Seguendo l'esempio dell'Agit-prop, il KPD fondò nel 1928 la lega degli scrittori proletario-rivoluzionari (Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller BPRS) che divenne l'organo ufficiale della nuova tendenza antiborghese. La lega era sotto la guida di Johannes R. Becher, che disponeva di una propria rivista «Die Linkskurve». I compiti della lega erano la promozione di una letteratura rivoluzionaria contrapposta a quella borghese

“La nostra lega è prima di tutto una constatazione pratica, la prova vivente che esiste una letteratura proletaria rivoluzionaria. Esiste e non può essere negata. [...] Dobbiamo impegnarci con tutte le nostre forze per allevare una nuova vigorosa generazione letteraria che abbia fatto tesoro dei nostri errori, degli errori della generazione più vecchia, e che riesca a elaborare un preciso contenuto di classe in una forma semplice e convincente. Abbiamo bisogno di giovani scrittori proletari che si liberino di tutti i giochetti formali e delle forme dilettantesche, che siano immuni da fumosità ideologiche e contrari all’esaltazione del sentimento e dell’intellettualismo. Questa generazione letteraria esiste. Vuole crescere. Staremo dalla sua parte fino in fondo. Questa giovane generazione è il cemento della nostra lega.”²⁷

Verso la fine degli anni Venti ci fu una svolta della letteratura proletaria rivoluzionaria tedesca, che divenne attenta ed accogliente nei confronti della letteratura proletaria dell’Unione Sovietica.

"Die Sowjetliteratur ist unauflösbar mit uns, mit unserem eigenen literarischen Werken verbunden. Wir sind mit ihr mitgegangen seit damals, als ihr erstes Werk erschien, wir haben nach besten Kräften versucht, mitzuhelfen, Sie zu propagandieren und von ihr zu lernen."²⁸

L'interesse verso l'Unione Sovietica non era sentito unicamente dagli scrittori di sinistra; bisogna infatti tener presente che Thomas Mann fu tra i primi partecipanti alla *Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland*.

3.4.2 Le riviste russe

²⁷ Johannes R. Becher, *La nostra Lega*, «Die Linkskurve» n.1,1929, in L. Quaresima, *Cinema e Rivoluzione*, op. cit., pag.237;

²⁸ Johannes R. Becher, *Unerschütterliche Solidarität*, in «Deutsche Zentral Zeitung», 14.6.1934;

Le riviste e i periodici russi pubblicati a Berlino furono i mezzi forse più significativi per il dialogo russo-tedesco. Tra il 1922 e il 1925 uscirono a Berlino circa 80 tra periodici e almanacchi in lingua russa.

La collaborazione di scrittori sovietici e emigrati alla stessa rivista era un fatto abbastanza comune. I periodici russi pubblicati a Berlino erano non solo emanazione dei gruppi politici che avevano lasciato la Russia dopo la rivoluzione, ma consistevano in riviste artistiche e letterarie, pubblicazioni per studenti, per bambini o per lavoratori ecc.

La tabella riportata può essere utile per avere un'idea della quantità di periodici che apparivano a Berlino, in confronto con le altre città, negli anni in cui gli emigrati erano più numerosi, e cioè tra il 1919 e il 1925:

	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925
Berlino	3	10	24	55	47	32	27
Parigi	7	20	24	19	18	11	26
Praga	7	8	12	18	22	24	40
Riga	6	8	6	11	9	9	15
New York	7	14	15	10	5	7	4

Tabella 1²⁹: numero di periodici pubblicati a Berlino e in altre città

Tra i giornali che ebbero vita più lunga si possono ricordare «Golos Rossii» (la voce della Russia), di orientamento socialista-rivoluzionario uscito negli anni 1921-22, e «dni» (giorni), quotidiano di Kerenskij, che apparve più tardi.

²⁹ H. E. Volkmann, *Die russische Emigration in Deutschland 1919-1929*; op. cit.;

Uscivano a Berlino anche riviste raffinate come «Žar-ptica» (L'uccello di fuoco), pubblicata prima a Berlino e poi a Parigi, o riviste di orientamento religioso come «Pravoslavie i Kultura» (Ortodossia e cultura), diretta da V.V. Zen'kovostij, e «Sofija» diretta da Berdjaev.

Esistevano quotidiani che davano il tono alla politica dell'emigrazione ospitando vivaci polemiche interne ed esterne, come il «Nakakune» (Alla vigilia), diretta da Gessen, Kaminka e Nabokov, o fogli rivoluzionari come «Znamja truda» (La bandiera del lavoro), organo dei socialisti rivoluzionari di sinistra.

Nel maggio-giugno 1923 uscì a Berlino il primo numero di una rivista bimestrale in lingua russa: «Beseda» (conversazione), fondata da Gorkij e Chodasevič. Aveva una linea piuttosto conservatrice, lontana dagli sperimentismi e vi scrivevano autori già affermati. «Beseda» era scritta con la nuova ortografia introdotta dalla rivoluzione d'ottobre, peculiarità che la distingue dalle altre riviste berlinesi.

Per organizzare e riunire tutte queste iniziative nacque nel 1921 l'Unione dei giornalisti e degli scrittori russi a Berlino guidata da Gessen.

Un'altra rivista pubblicata a Berlino da gennaio 1921 all'autunno 1923 fu «Novaja Russkaja Kniga» (Nuovo quaderno russo), un mensile a carattere bibliografico diretto da Jašenko. Jašenko era professore di diritto internazionale e fu attivo collaboratore del *Dom Iskusstv* e del *Klub Pisatelej* (club degli scrittori) nonché del quotidiano «Nakakune». Egli era giunto a Berlino, in qualità di esperto del diritto internazionale, nel 1919 con la

prima delegazione sovietica e vi rimase, tranne qualche spostamento, fino alla morte nel 1934.

La sua rivista «Russkaja Kniga» informava sulle attività culturali di Berlino e di altre città sia in Russia che all'estero.

Una pubblicazione assai simile era «Novosty Literaturny» diretta da Marc Slonim. La rivista comprendeva una sezione di letteratura russa, cronache letterarie dei maggiori centri culturali russi, e una sezione appositamente dedicata alle letterature straniere. Un'altra rivista di questo periodo era «Epopeja» fondata e diretta da Belyj, che voleva mantenere i rapporti con gli scrittori rimasti in patria.

Anche molte riviste tedesche nei primi anni Venti dedicarono spazio alla nuova arte e alla nuova letteratura provenienti dall'est. Riviste e giornali come «Die rote Fahne», «Die literarische Welt», «Osteuropa» e «Arbeiter Illustrierte Zeitung» con sempre maggiore frequenza inserivano articoli o recensioni su autori o opere russo-sovietiche.

3.5 Le case editrici

Parlando dei vari autori russi che si trovavano a Berlino, si è già accennato a molte opere russe pubblicate in Germania, ma queste sono solo una piccola parte delle migliaia pubblicate negli anni Venti. In special modo dopo il trattato di Rapallo, che ristabiliva i rapporti diplomatici e consolari tra Germania e Unione Sovietica, ci fu a Berlino un vero e proprio *boom* di case editrici russe; secondo le informazioni riportate dalla rivista «Novosty Literaturny», nel 1922 erano 38 quelle che facevano parte dell'Unione degli editori russi a Berlino, ma alla fine del 1923 se ne contavano 86.

Qui di seguito è riportata una tabella che mostra come Berlino, negli anni dell'emigrazione, sia la città nella quale l'editoria russa si è sviluppata maggiormente:

	1919	1920	1921	1922	1923	1924
Berlino	10	86	204	471	667	121
Parigi	9	21	54	29	15	6
Praga	4	52	49	29	50	32
Riga	1	7	27	35	97	13
New York	42	42	19	18	2	3

Tabella 2³⁰: numero di case editrici russe presenti a Berlino e in altre città

Le più importanti case editrici erano “Kniga”, “Neva”, “Epocha”, “Petropolis” o “Grzebin”, che pubblicavano i classici della letteratura, libri scolastici, o a volte opere di autori contemporanei. Negli anni Venti a Berlino le case editrici nascevano ad una velocità sorprendente soprattutto perché, sfruttando la debolezza del marco, costituivano un ottimo investimento. Se a questo si aggiunge la penuria di carta che affliggeva la Russia sovietica e la priorità di pubblicazione data ai testi politici e di propaganda rispetto alla letteratura, si comprende perché fosse più facile ed economico stampare un'opera in Germania e poi distribuirla in Russia.

Un mercato editoriale russo esisteva a Berlino già prima della guerra e si basava soprattutto sulla casa editrice di I. P. Ladyžnikov, che dal 1905 pubblicava letteratura marxista e opere di scrittori progressisti. Nel 1921 Ladyžnikov cominciò ad occuparsi della casa editrice “Kniga”, che era la rappresentanza sovietica per il commercio libraio. Egli fu il più grande editore russo a Berlino e pubblicò fino al 1933 circa 500 opere, in russo e in traduzione tedesca.

³⁰ H. E. Volkmann, *Die russische Emigration in Deutschland 1919-1929*;

La casa editrice Ladyž nikov vendette nel 1926 gran parte dei diritti di traduzione alla Malik Verlag di Wieland Herzfelde.

Lo sviluppo dell'editoria rifletteva la mancanza di nette divisioni fra sovietici ed emigrati che caratterizzava la vita intellettuale dei russi in Germania. Infatti, fino al 1921 predominarono le case editrici dell'emigrazione, mentre poi presero piede a Berlino molte iniziative editoriali sovietiche e che vendettero sia ai lettori sovietici, sia agli emigrati.

Pasternak stesso si recava spesso a Berlino per curare l'edizione dei suoi libri, e così facevano Pil'njak e Nikitin. Eppure l'importanza di questa editoria, il suo fascino consiste nella scelta di pubblicare il libro per il libro; i piccoli editori, che costituivano la maggior parte a Berlino, pubblicavano in sostanza quello che era di loro gusto non curandosi di seguire un piano editoriale.

Una delle più importanti case editrici era quella di Z. I. Grž ebin che, fondata a Pietroburgo, si era trasferita nel 1920 a Berlino destinando i suoi libri soprattutto al mercato sovietico. Nel periodo da maggio 1922 a settembre 1923 Grž ebin aveva stampato 271 libri e circa 400 fino al 1926.

Nel 1921 anche l'editrice di stato Gosizdat apriva una filiale a Berlino. A dirigerla era stato chiamato Evgenij Lundberg, scrittore, traduttore e critico, che era anche direttore della casa editrice di sinistra Skify.

La casa editrice Skify pubblicava principalmente letteratura del Novecento: Ivanov Raumnik, Remizov, la rivista «Gegenstand» , nonché la nuova lirica russa in traduzione tedesca.

Il tessuto editoriale berlinese era però costituito non dai grandi editori, ma dai piccoli, che avevano abbandonato la Russia per le note

difficoltà di pubblicazione e avevano continuato la loro attività a Berlino. Quasi tutte queste case editrici ebbero vita breve e sparirono senza lasciar traccia.

Nel novembre 1920 Semen Efron, noto editore pietroburghese, aveva fondato a Berlino la S. Efron Verlag, che pubblicava testi in lingua originale e traduzione; era specializzata in poeti del primo novecento e scrittori contemporanei, ma stampava anche narrativa tedesca.

Tra gli altri editori si ricorda Sergej Pistrak, che dirigeva dal 1921 al 1924 la casa editrice Grani, e E. Gutnov, che pubblicava un po' di tutto.

Il discorso sulla diffusione e sulla fortuna delle varie case editrici russe a Berlino potrebbe essere molto più lungo e consistente, ma qui ne abbiamo voluto dare solo un accenno, al fine di poter comprendere meglio la vita culturale, e soprattutto letteraria della colonia russa a Berlino.

IV° CAPITOLO

IL TEATRO

4.1 Vita teatrale russa dopo la rivoluzione

Al fine di ricercare le influenze che il teatro russo-sovietico ebbe sul teatro tedesco degli anni Venti, può essere opportuno analizzare brevemente lo sviluppo della vita teatrale russa di quegli anni.

Al momento della rivoluzione, il teatro russo del regime zarista aveva raggiunto una posizione molto importante all'interno del sistema culturale del paese. Già verso la fine del XIX° secolo era nata in Russia una serie di teatri privati che voleva costituire un'alternativa ai teatri imperiali. Tra questi molto importante era il **“Teatro d'Arte”**, che nacque a Mosca nel 1898 per volontà di due grandi registi come Konstantin Stanislavskij e Vsevolod Namiroviè-Danèenko. I due registi, uniti dal desiderio di rinnovare, sebbene non del tutto d'accordo sui metodi, intrapresero una lotta contro la decadenza dei maggiori teatri. Essi combattevano in nome della tecnica e non del contenuto ideologico del teatro, cercando di eliminare il falso pathos e la convenzionalità della messa in scena e della maniera di recitare. I principi del “teatro d'Arte” di Mosca erano molto precisi: lotta violenta contro il malcostume teatrale, contro l'invadenza del primo attore e contro il repertorio insignificante. In questo teatro si affermarono i nuovi principi del realismo teatrale e i nuovi metodi dell'arte interpretativa secondo le teorie di Stanislavskij³¹.

³¹ Vedi: K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Einaudi editore, Torino, 1963; oppure K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, editore Laterza, Bari, 1956; oppure K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, editore Laterza, Roma, 1988;

Il teatro di **Stanislavskij** ambisce il massimo avvicinamento possibile alla realtà, costringendo lo spettatore a dimenticare di essere in teatro. Nella conclusione de *La mia vita nell'arte* egli afferma che il suo sistema si divide in due parti: quella del «lavoro interiore ed esteriore dell'artista su se stesso», e quella del «lavoro interiore ed esteriore sulla parte». Il lavoro interiore su se stesso consiste nell'elaborazione di una particolare tecnica psichica che permette all'artista di provocare in se stesso il pieno distacco da qualsiasi passione o interesse. L'insegnamento di questo sentimento è il principio metodologico basilare del sistema di Stanislavskij.

Per il regista era molto importante la definizione di attore: il vero attore, contrapposto all'attore tradizionale, doveva essere capace di comprendere quel sentimento che «passa da parte a parte», cioè ciò che il personaggio voleva e cercava con tutto il suo essere. L'attore doveva quindi lavorare seguendo tre fasi: la messa a punto dei meccanismi psicofisici, delle operazioni interiori del personaggio (reviviscenza), la ricerca delle possibili affinità e incompatibilità tra personaggio e attore, l'utilizzo delle possibili coincidenze per costruire una linea interpretativa.

Nemiroviè-Danèenko era direttore del "Istituto filarmonico moscovita" e portò perciò al nuovo teatro oltre alla sua esperienza di drammaturgo, quella di insegnante delle discipline teatrali. Partendo da un rigoroso naturalismo, per cui ogni particolare della realtà era riprodotto con estrema esattezza sulla scena, egli approfondì a poco a poco la realtà interiore del personaggio in ogni sua sfumatura psicologica.

Dopo la rivoluzione il repertorio tradizionale cominciò a non rispecchiare più le esigenze del popolo. In questo periodo gli intellettuali si schierarono contro la produzione teatrale borghese

arretrata. La rivoluzione aveva bisogno di un repertorio rivoluzionario, in quanto esso doveva essere efficace strumento di propaganda. Fu soprattutto Majakovskij a dare un notevole contributo alla creazione di un nuovo repertorio inserendo nelle sue opere teatrali contenuti politici o servendosi delle opere del passato che si prestavano ad un'accentuazione in senso rivoluzionario. Majakovskij fu al centro della vita teatrale del proprio periodo, egli fu attore, aiuto regista e diffuse in articoli e slogan le tesi del teatro d'avanguardia. La sua inclinazione verso i generi da fiera, o le burle dei circhi lo avvicinava a Mejerchol'd, del quale fu il più importante collaboratore. La struttura a vignette e a quadri staccati, tipica delle opere di Majakovskij si adeguava perfettamente al metodo di Mejerchol'd, il quale, sotto l'influsso del cinema, disarticolava i copioni in brevi frammenti ritmici.

Nacquero allora nuove forme teatrali che dovevano risollevare la situazione. In questo momento fu Mejerchol'd a prendersi il compito di creare un teatro adatto alla nuova situazione politico-sociale, sia come forma sia come contenuti.

Vsevolod **Mejerchol'd**³² aveva studiato alla scuola di arte drammatica diretta da Nemiroviè-Danèenko, che fu suo maestro. Entrò poi a far parte della compagnia del “Teatro d'Arte” interpretando subito ruoli importanti in drammi di Shakespeare, Èechov, Gorkij ecc.

Fedele dapprima alle teorie del “Teatro d'Arte”, in seguito sotto l'influsso delle nuove tendenze sociali e letterarie egli intraprese una sua attività di ricerca e di sperimentazione nel teatro studi creato in collaborazione con Stanislavskij nel 1905. Mejerchol'd era un

³² vedi: V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre*, La cité, Losanna; oppure V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Ubilibri, Milano, 1993;

deciso oppositore del realismo scenico: riteneva che la riproduzione fedele della realtà impoverisse le possibilità espressive del teatro, disperdendo l'essenza del dramma nei particolari della vita quotidiana.

Dopo la rivoluzione d'ottobre, quando fu fondato il primo Soviet teatrale, Mejerchol'd vi partecipò con impegno. Nel 1920 assunse la direzione della Sezione Teatrale del commissariato del popolo all'istruzione. Nel 1921 organizzò corsi superiori statali di regia nei quali si studiava in particolar modo la gestualità e veniva sperimentata una nuova metodologia per l'allenamento fisico dell'attore. Un principio fondamentale dell'insegnamento di Mejerchol'd era quello della *biomeccanica*, che secondo il regista «si propone di stabilire in via sperimentale le leggi del movimento dell'attore nello spazio scenico, elaborando sulla base del comportamento dell'uomo, esercizi di addestramento per la formazione dell'attore»³³, egli diede quindi molta importanza alla gestualità e all'allenamento dell'attore. Quanto al repertorio Mejerchol'd si ripropose di mettere in scena opere che riflettessero i problemi del suo tempo. Alla base delle sue messe in scena era il principio dell'impressionismo, egli non sceneggiava il testo, ma le impressioni che il testo produceva.

Il rifiuto di una scenografia che creasse l'illusione della realtà fu costante nell'opera di Mejerchol'd, che la sostituì con strutture volumetriche di grande effetto.

Mejerchol'd realizzò nel 1922 al **“Teatro della Rivoluzione”**, il cui compito era quello di ampliare la coscienza rivoluzionaria e educare la massa al socialismo.

³³ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, op. cit.;

La rivoluzione creò tre punti fermi nel teatro: il “Teatro d’Arte”, il “Teatro della rivoluzione” di Mejerchol’d e un nuovo teatro aprì i suoi battenti nel 1914, il “teatro da camera” del regista Tairov.

Tairov si affermò negli anni tra il 1913 e il 1917. Una caratteristica estetica del teatro di Tairov fu la divisione della scena in tante parti, e l’organizzazione dello spazio in un complicato sistema di piattaforme e angoli acuti, che doveva diminuire l’effetto decorativo. Più importante di ogni altra cosa era il principio del predominio assoluto dell’attore nella realizzazione dello spettacolo. Egli si distaccò da Mejerchol’d nella sua dichiarazione che l’attore non doveva provare i sentimenti della vita, ma solo le emozioni dell’arte.

Un altro importante esponente della rivoluzione teatrale sovietica fu **Vachtangov**³⁴. In tutte le sue dichiarazioni teoriche egli rivelò la tendenza a creare un teatro che potesse essere veramente popolare. Il rapporto tra teatro e popolo era da lui cercato non nei temi sociali ma nel pathos. Nel 1911 era stato scritturato nel “Teatro d’Arte”, dove oltre a svolgere l’attività di attore si dedicò attivamente allo studio del metodo stanislavskiano, di cui divenne uno dei più decisi sostenitori, avvertendo però quasi da subito l’ansia di sperimentare nuove vie e nuove forme sceniche. Nel 1913 fondò il Primo Studio del Teatro d’Arte che egli considerava luogo non solo di educazione teatrale, ma prima di tutto di formazione etica. L’effervescente teatralità gestuale e vocale di Vachtangov si intrecciava ad alcuni effetti di straniamento di sorprendente modernità, anticipatori delle teorie brechtiane. Con l’andare del tempo egli cercò una sintesi fra il naturalismo psicologico di Stanislavskij e il

³⁴ vedi: E. Vachtangov, *Il sistema e l’eccezione*, con introduzione di Fausto Malcovati, la casa Usher, 1984;

formalismo tecnico di Mejerchol'd. Nel 1921 fondò il Terzo Studio del Teatro d'Arte, che poi prese il nome di Teatro Vachtangov.

I teatri d'avanguardia, come quelli di Mejerchol'd, Tairov e Vachtangov parvero essere i teatri più consoni ad un'atmosfera rivoluzionaria.

4.2 Vari tipi di teatro russo a Berlino.

Un regolare teatro russo non si formò a Berlino, si trattò soprattutto di piccoli teatri e cabaret che, nonostante le modeste dimensioni, ebbero una larga eco sulla vita teatrale della città portando una ventata di novità e di allegria. Negli anni tra il 1921 e il 1923 la vita teatrale russa a Berlino raggiunse l'apice con un susseguirsi quasi ininterrotto di rappresentazioni di compagnie prima russe e poi sovietiche.

Nell'aprile 1923 venne pubblicato l'unica rivista teatrale russa che apparve all'estero: «Teatr i ž izn» (teatro e vita). La rivista fu fondata da E. Grjunberg a Berlino, con lo scopo di far conoscere all'estero l'arte teatrale russa. Collaborarono scrittori e critici, tra cui Nabokov, e anche due artisti tedeschi: Alexander Moissi e Max Reinhardt.

Ciò che le grandi imprese non riuscirono a fare, cioè costituire un teatro russo stabile, fu invece portato avanti da iniziative minori, e meno autorevoli, le quali riuscirono a vivere almeno qualche anno. Si trattò soprattutto di minuscoli teatrini che seguivano la tradizione teatrale prerivoluzionaria dei cabaret artistici. Questi piccoli teatri si rifacevano alle forme del teatro popolare, si liberavano cioè dalle restrizioni straniere per ritornare alle origini.

Il cabaret **“Der Blaue Vogel”** (Sinjaja ptica), a Berlino fu la realizzazione più durevole e di maggior successo, fondata e guidata da I. Juž nyj, e con la collaborazione di molti altri attori ed interpreti. Sia per la scelta del nome, sia per il programma, il “Blaue Vogel” discendeva dal “Pipistrello” di Mosca.

Gli spettacoli del “Der Blaue Vogel” avvenivano in una buia cantina berlinese nella Glotzstraße numero 9. Il locale, un ex cinema, era arredato come una tipica camera russa, alle cui pareti erano appesi quadri riproducenti i tipici caratteri dell’arte popolare russa alternati da dipinti con i motivi delle più moderne correnti europee. Il colore dominante era ovviamente il blu. Tutto il locale era caratterizzato dallo stile del cabaret russo prerivoluzionario, dove il pubblico e la scena si fondevano per creare un unico ambiente.

Sull’esempio del “Blauer Vogel” nacquero a Berlino una serie di piccoli teatri russi. Essi ebbero per la maggior parte vita breve e un pubblico prevalentemente russo.

Nel marzo 1922 si aprì un nuovo cabaret **“Das Stehaufmännchen”** (Vanika-Vstanika). Guida e drammaturgo di questo locale era il cabarettista Agnivecev vom Kiever. Il programma del “Stehaufmännchen” cercava l’unità di tutti gli elementi russi, anche quelli gastronomici e artistici. I temi principali erano quelli dell’antica Russia e della vita dell’emigrato.

Nel 1922, a seguito di un’esperienza in Inghilterra, arrivarono a Berlino l’imprenditore teatrale B. Evenilov e sua moglie, la cantante di operetta E. Potopèina. Essi aprirono un locale dal nome **“Das Karrusel”** che aveva come collaboratori artisti molto qualificati come il regista A. Uralskij, la ballerina O. Preobraž evskaja, il musicista Labinskij ecc.

Un altro cabaret russo era ‘**Kikimora**’, creato a Parigi da S. Vermelt. Durante il suo soggiorno a Berlino egli aveva scritto le sue idee sull’estetica teatrale nel libro “Teateralchimie” e pubblicò un almanacco di arte russa dal titolo “Kikimora”.

Il teatro di **Duvan-Torcov** nacque a Berlino dall’unione di alcuni artisti del “Blauer Vogel” e “Kikimora”. L’idea di Duvan-Torcov era quella di creare un “Wandertheater der Kunstlerischen Miniatur”, per non dover così combattere con la concorrenza degli altri cabaret berlinesi, ma trovare la fortuna viaggiando. Il repertorio prevedeva balletti, pantomime, sketch, parodie ecc.

Nel 1923 nacque a Berlino un altro cabaret russo “**Die Masken**”, che aveva come regista B. Nevolin e Munštein. Nevolin aveva lavorato precedentemente con diverse compagnie teatrali, come il teatro della Komissarž evskaja e il teatro moscovita di Korš. Dopo la rivoluzione aveva anche collaborato con il comitato centrale per il teatro, dove aveva allacciato rapporti con Mejerchol’d.

Nell’estate 1922 fu creato a Berlino il “**Das Russische romantische Theater**” sull’iniziativa di un gruppo russo-tedesco che aveva come collaboratori S. Gorny e la ballerina E. Krjger. La prima rappresentazione del “Russisches romantisches Theater” fu nell’ottobre 1922 al Teatro Apollo. Le rappresentazioni durarono fino al Febbraio 1923 con diversi programmi di balletto. Il teatro romantico russo fu una delle più importanti apparizioni russe nella Berlino degli anni Venti.

Parallelamente al propagandarsi dei teatri degli emigrati cominciarono nella metà del 1922 regolari rappresentazioni di compagnie sovietiche, che durante la tournée europea dedicavano particolare attenzione alla tappa berlinese. L’interesse per la nuova

Russia veniva suscitato soprattutto attraverso l'arte. L'attenzione degli spettatori tedeschi non era solo rivolta allo stile della messa in scena, o dalla capacità del regista o degli attori, ma anche dal repertorio russo.

La critica teatrale tedesca prendeva in considerazione le rappresentazioni delle compagnie sovietiche molto più di quelle degli emigrati, o degli spettacoli di cabaret.

Tra le tante compagnie teatrali russe che arrivarono a Berlino non si può non tenere in considerazione un gruppo costituito dai rappresentanti del Teatro d'Arte di Mosca. I russi berlinesi organizzarono un comitato di accoglienza per gli artisti appena arrivati. A questo comitato presero parte tra gli altri I. Hessen, V.D. Nabokov, A. Tolstoj, A. Kogan, S. Cernyj, E. Grjunberg, S. Gornyj. Lo scopo del comitato era quello non solo di far conoscere ai nuovi arrivati i circoli artistici e letterari tedeschi, ma anche di presentar loro il destino dell'arte russa dell'emigrazione.

La compagnia moscovita si esibì nel novembre 1921 nel teatro della *Königgrätzer straÙe*, e a gennaio nel *Deutsches Künstler-Theater*. La maggior parte delle rappresentazioni erano messe in scena di lavori russi e soprattutto di Èechov.

Poco dopo, nel settembre 1922 arrivò Stanislavskij in persona con la propria famiglia e la compagnia del Teatro d'Arte. Berlino doveva essere per il grande regista solamente una stazione di passaggio per raggiungere poi l'America. Le rappresentazioni cominciarono il 26 settembre, e grazie al grande successo che riscossero, andarono avanti fino al 10 ottobre. Il successo maggiore presso il pubblico tedesco fu riscosso da *Nachtasyl* (Na dne). La compagnia del Teatro d'Arte tornò più volte a Berlino per rappresentazioni straordinarie; qui Stanislavskij ebbe rapporti con altri

registi tedeschi e soprattutto con Reinhardt, anche se tra di loro non ci fu mai una diretta collaborazione.

Nell'Aprile 1923 arrivò a Berlino il Teatro da Camera di Mosca, che dopo la rivoluzione era salito al rango di teatro statale. Il regista, A. Tairov, era già stato a Berlino dove aveva tenuto un dibattito alla "Haus der Künste" sul tema del teatro. Il programma che il Teatro da Camera aveva portato a Berlino comprendeva Salomè di Wilde, La principessa Brambilla di Hoffmann, Fedra di Racine. L'importanza di queste rappresentazioni non era tanto dovuta alle opere messe in scena, quanto allo stile e ai principi teatrali di Tairov.

Nell'estate 1923 giunse a Berlino, guidato da Vachtangov, il 3° Studio del Teatro d'Arte di Mosca, che poi diventò Accademia teatrale di Stato di E. Vachtangov. Questa compagnia poté utilizzare il Teatro Lessing per le proprie messe in scena, tra cui la più importante fu Principessa Turandot di Gozzi.

Nell'ottobre 1925 arrivò lo Studio Musicale del Teatro d'Arte, sotto la guida di Nemiroviè-Danèenko.

Da non dimenticare furono le rappresentazioni delle compagnie teatrali ebraiche. Nel 1926, ad esempio, arrivarono "Habima", una compagnia russa ebraica, e il "Teatro statale ebraico", sotto la guida di Granovskij. Granovskij era molto vicino ai principi di Reinhardt, egli infatti utilizzava un palcoscenico aperto, sul tipo di arena o circo.

Nell'ottobre 1927 arrivò a Berlino il teatro "**Die Blaue Bluse**". Questa compagnia era stata chiamata dalla IAH per i festeggiamenti del decimo anniversario della rivoluzione. La *troupe*, composta da otto uomini e quattro donne, si esibì alla Piscator-Bühne riscuotendo molto successo. Le "Blaue Blusen" prendeva il nome

dalle bluse di lavoro, che erano appunto blu, e che l'attore indossava per ricordare che il teatro era di operai. Le rappresentazioni erano molto apprezzate soprattutto dalla critica di sinistra, e recensioni apparivano spesso negli organi del partito comunista come «Die rote Fahne», «Der Kämpfer», «Der rote Stern» ecc.

"Nun haben die Blauen Blusen gezeigt, was sie können, wer sie sind, von wo sie kommen! Eine ehrliche Begeisterung durchbrauste um Mitternacht das Piscator-Theater. Gemischtes Publikum in der ersten Vorstellung. Arbeiter, Intellektuelle, dann die Premierentiger, die Prominenten der guten bürgerlichen Gesellschaft."³⁵

Il grande successo riscosso dalle "Blaue Blusen" fu uno stimolo per lo sviluppo del teatro proletario tedesco, tanto che successivamente al loro arrivo i gruppi agitprop si moltiplicarono, arrivando, nel 1929, a circa duecento.

Nell'Aprile 1930 arrivò a Berlino per una sosta di soli tre mesi il Teatro Statale di Mejerchol'd, che si esibì in vari teatri tra cui la Piscator-Bühne. Il programma delle rappresentazioni berlinesi voleva mostrare il carattere tipico del teatro di Mejerchol'd, frutto di otto anni di lavoro. Comprendevo opere di Gogol', Tretjakov, Ostrovskij, Vachtangov, Majakovskij ecc. Tramite questa tournée Mejechol'd voleva far conoscere anche in occidente il suo metodo teatrale, il cui punto fondamentale era la *biomeccanica*, il principio della trasformazione, attraverso il quale le sensazioni psichiche potevano essere trasformate in movimenti fisici.

La critica berlinese rispose molto positivamente alle rappresentazioni di Mejerchol'd.

4.3 Il teatro tedesco del dopoguerra

E' importante notare che anche in Germania il teatro stava attraversando un periodo alquanto singolare: la fine della monarchia e la nascita della repubblica portarono alcuni cambiamenti di rilievo nel teatro e nel suo repertorio. Con la stabilizzazione economica si inaugurò per il teatro un periodo di prestigio finora mai conosciuto; non vi fu un "Ottobre teatrale" come in Unione Sovietica, eppure le soppressioni della censura e il passaggio dei vecchi teatri di corte nelle mani dello Stato o delle amministrazioni locali ebbero conseguenze decisive per la produzione drammatica degli anni Venti.

Nella Repubblica di Weimar si avvertiva l'esigenza di una società nuova o comunque rinnovata. Il regista che diede un'impronta decisiva alla prima fase dell'epoca weimariana fu Leopold Jessner, sovrintendente dello "Staatstheater" di Berlino, il quale portò sulla scena il repertorio classico in maniera diversa dagli altri registi. Jessner non sottolineava gli stati d'animo alla maniera di Reinhardt ed era volutamente contrario allo psicologismo; egli dava allo spettacolo un forte senso musicale, il tempo era rappresentato dal ritmo, che voleva essere il ritmo della metropoli. Jessner spesso esagerava i personaggi e li caratterizzava con colorazioni simboliche. Jessner andava contro il virtuosismo di Reinhardt e suggeriva uno stile più concentrato, con una sezione ridotta del palcoscenico e nuovi effetti di luce, l'apertura delle rappresentazioni agli interventi del pubblico e il primato della messa in scena sul testo.

Il repertorio degli anni Venti era costituito da un gran numero di drammi di attualità, le stesse rappresentazioni classiche acquisivano un taglio più chiaramente politico. Il dramma di attualità, che era sintomo di insoddisfazione nei confronti delle forze istituzionali e del

³⁵ Otto Steinicke, *Die "Blaue Blusen" spielen*, in «Die rote Fahne» 9.10.1927;

nuovo ordinamento politico, traeva incentivo da temi impegnativi come l'aborto, i debiti di guerra, l'inflazione e la crisi economica mondiale.

Come in Unione Sovietica anche in Germania si era sviluppata, sul finire del secolo, una cultura del cabaret. Dopo la guerra Berlino era già all'avanguardia in questo campo. I bersagli preferiti dei cabaret erano il militarismo, gli "approfittatori" dell'inflazione e l'inezia della vita artistica.

Walter Mehring fu il fondatore del "Politisches Cabaret" a Berlino. Le sue poesie, raccolte sotto il titolo *Die Gedichte, Lieder und Chansons*, che miravano a smascherare l'ideologia della società affaristica del dopo guerra, furono la base per molte messe in scena.

Tucholsky dopo il 1918 aveva lavorato stabilmente per la «Weltbühne»³⁶ fornendole saggi politicamente impegnati; la sua produzione non si esaurisce qui, ma vanta scenette e canzoni politiche, poesia sociale e poesia di agitazione, con una predilezione per la *chanson* da cabaret e il couplet politico. Tucholsky considerava il cabaret un luogo deputato alla critica delle strutture autoritarie, delle ingiustizie sociali e dell'arte borghese nei suoi aspetti più irrigiditi. La sua produzione cabarettistica fu molto varia: comprendeva

Anche in Erich Kästner si rintracciava l'antimilitarismo di Tucholsky, come anche la critica alla società postbellica e alla burocratizzazione della vita nelle grandi città. Egli creò una "Gebrauchsliteratur" violenta e raffinata, che attaccava le classi più benestanti.

³⁶ La rivista «Die Weltbühne» era nata nel 1905 col nome di «Die Schaubühne» come organo puramente teatrale. Nel 1918, insieme al mutamento del titolo si allargarono gli orizzonti del teatro ai problemi di politica. Vi collaborarono W. Mehring, E. Kästner, H. Kesten, A. Zweig, Feuchtwanger, Kisch, Weinert e A. Polgar.

Tra i lirici impegnati direttamente sul piano politico dobbiamo ricordare Erich Weinert, che aveva esordito nel 1921 al cabaret politico-letterario “Die Retorte” a Lipsia e al “Künstlercafé” di Berlino con le sue poesie umoristiche. Weinert entrò nella KPD sottomettendo le sue opere alla politica.

Dopo il 1918 si assistette a Berlino a numerosi tentativi di accostare al cabaret letterario elementi del teatro di varietà.

Come abbiamo già detto, dopo il 1918 la maggior parte dei teatri fu trasformata in enti statali, e quindi messa sotto il controllo di istituzioni pubbliche. Diversamente dai teatri commerciali, quelli sovvenzionati dallo stato non seguivano gli interessi di profitto, ma svolgevano un compito sociale più vasto: essi volevano creare un teatro di cultura che arrivasse anche alla piccola borghesia e al proletariato. Si voleva creare un vero teatro popolare che non doveva ricercare il successo, ma doveva aprirsi alle classi inferiori. Con la nascita della repubblica si dà vita, per opera della SPD, ad una produzione teatrale contraria alla commercializzazione, al decadimento e alla natura elitaria del teatro. Per la socialdemocrazia tedesca il teatro rappresentava una struttura da usare a scopi pedagogici, per velocizzare la maturazione delle masse.

La politica culturale della SPD faceva assegnamento sulla volontà di creare momenti di aggregazione delle masse, e trasmettere, con proposte culturali di buon livello, temi e valori su cui riflettere.

Nel 1920 nacque la Federazione delle Associazioni Tedesche del Teatro Popolare (Verband der deutschen Volksbühnenvereine) che riunì i vari movimenti berlinesi del teatro popolare come la “Freie Volksbühne”, creata nel 1890 in qualità di organizzazione politica e culturale dei lavoratori, e la “Neue Freie Volksbühne”, nata nel 1892

da una scissione a destra della “Freie Volksbühne”, ed altre 14 associazioni.

Compito della “Volksbühne” era quello di creare una nuova cultura e una nuova visione del mondo. Essa non doveva permettere la separazione tra arte e società e non doveva concentrarsi unicamente sulla lotta di classe.

Il programma della “Volksbühnenvereine” rivendicava il superamento di un’arte teatrale privilegio della borghesia e sperava nella creazione di un teatro nazionale. La “Volksbühne” voleva essere promotrice della nuova arte accessibile a tutto il popolo con funzione di educazione pubblica.

L’intervento culturale della SPD nel settore teatrale appariva soprattutto attraverso gli “**Sprechchöre**”, ossia cori parlati. Essi erano una sintesi di tradizioni diverse come il teatro borghese e quello proletario. Gli “Sprechchöre” erano poco costosi, non avevano bisogno di scene, costumi o illuminazioni e inoltre potevano essere rappresentati all’aperto in occasione delle grandi feste del partito. Era una forma di spettacolo adatta anche a un pubblico abituato al teatro, con un livello di cultura basso. Originariamente il coro parlato comprendeva tre funzioni sceniche: il narratore, che leggeva poesie o racconti, il coro che commentava attraverso pantomime, e il coro che recitava parti del testo. Col tempo si giunse a cori simbolici che erano raggruppamenti di personaggi definiti, o a cori dinamici che suscitavano un grande movimento delle masse sulla scena.

In mancanza di un programma teatrale chiaro la KPD si limitò alla formazione di propri gruppi, la cui attività culturale rimase circoscritta all’ambito delle manifestazioni di partito. I primi esempi di teatro proletario posteriore al 1918 che prendeva consapevolmente

le distanze dal teatro borghese come dal movimento delle “Volksbühnen” furono sostenuti da intellettuali di sinistra. Il primo teatro rivoluzionario a Berlino fu “Die Tribüne”, inaugurato a Berlino nel settembre 1919. Questo teatro era ancora fondamentalmente legato all’espressionismo, vedeva la rappresentazione come un rito e puntava sulla forza pedagogica della suggestione. Gli obiettivi della “Tribüne” erano quelli di trasformare lo spazio scenico per rendere possibile la partecipazione attiva del pubblico. A questo proposito non è da sottovalutare l’influsso esercitato dalla conoscenza del Proletkult' russo. Poco tempo dopo la sua nascita il teatro fu annesso alla Lega per la cultura proletaria (Bund für proletarische Kultur) fondata nel 1919 da Arthur Holitscher e Friedrich Natteroth. La “Tribüne” era inizialmente gestita da Rudolf Leonhard e Karl-Heinz Martin, i quali però l’abbandonarono quando essa divenne principalmente un teatro d’arte orientato in base a criteri commerciali. Leonhard e Martin fondarono allora il primo “Proletarisches Theater”; anche questo nato con la rinuncia ad una presa di posizione politica e con il coinvolgimento del proletariato al fine unico di una rigenerazione artistica del teatro. Questo teatro non durò a lungo e fallì nel febbraio 1920 insieme allo sciogliersi della Lega per la cultura proletaria.

Più coerentemente con il concetto di teatro rivoluzionario Erwin Piscator e Hermann Schüller inaugurarono a Berlino il 14 ottobre 1920 il secondo “Proletarisches Theater” definendolo: “Teatro proletario. Teatro degli operai rivoluzionari della Grande Berlino”, con uno spettacolo ad episodi dal titolo Contro il terrore bianco-Per l'Unione Sovietica. Da allora all'aprile 1921, quando il teatro fu chiuso dalla polizia, Piscator mise in scena solo quattro spettacoli, ma fu lui in Germania l'iniziatore di un autentico teatro socialista. Pur non disponendo ancora di testi propriamente politici, i modi di

rappresentazione andavano già oltre la tecnica espressionista e annunciano un'arte teatrale più concreta e meno imperniata sulla narrazione epica.

Il fenomeno più interessante nel clima di rivoluzione culturale del dopoguerra fu quello delle scene proletarie che erano dei tentativi di allontanamento dal teatro borghese o dalla “Volksbühne” socialdemocratica, per essere pura espressione del fronte rivoluzionario. Questi primi teatri proletari non avevano un piano unitario né nella scelta del repertorio né nella forma comunicativa. In generale i testi dei teatri rivoluzionari erano le lotte politiche; venivano infatti rappresentati di frequente *Die Wandlung* di Toller, *Freiheit* di Kranz, *Die Gewaltlosen* di Rubiner o *Masse-Mensch* sempre di Toller.

Da questo tipo di teatro politico, si sviluppò successivamente il teatro **agit-prop**, che si poneva il fine di agitazione e propaganda politica destinata al proletariato. I gruppi agit-prop, ispirati a quelli russi del Proletkult', erano impegnati a contrapporre alla cultura borghese dominante una prassi teatrale specificamente proletaria. In questo periodo il popolo russo fu preso da una sorta di frenesia di autorappresentarsi, di trasformare in spettacolo la rivoluzione vissuta e per prenderne meglio coscienza tramite la rappresentazione. L'attualità dei temi costituiva il criterio fondamentale dei gruppi teatrali Proletkul't per i quali il lavoro teatrale era un fattore attivo nella lotta di classe. In Unione Sovietica l'agit-prop si diffuse largamente durante il periodo rivoluzionario quando artisti dell'avanguardia politica creavano spettacoli brevi con tesi precise e politicamente determinate su argomenti tratti dalla esigenza rivoluzionaria (Mejerchol'd e Majakovskij operarono molto in questo campo). Esso fu stimolato dal clamoroso successo ottenuto in

Germania dalla *troupe* del “Der Blaue Bluse” di Mosca e fu reso possibile dalla svolta avvenuta nel 1925 all’interno della KPD, quando un processo di “bolscevizzazione” portò ad una ristrutturazione politico-organizzativa e alla creazione di una linea di politica culturale unitaria.

Le forme abituali del teatro operaio erano il giornale vivente di origine sovietica, la rivista satirica, il montaggio documentario. Le azioni sceniche erano solitamente schematizzazioni delle classi sociali o simbolizzazioni di ideologie politiche.

I gruppi agit-prop andavano alla ricerca del proprio pubblico, le masse proletarie, spesso improvvisando gli spettacoli nelle fabbriche, per le strade o nei cortili. Le *Agitproptruppen* erano formate generalmente da meno di dieci membri, in maggioranza operai, volontariamente uniti nell’impegno della propaganda comunista.

Gli argomenti trattati erano di stretta attualità, commenti e satire della situazione politica e sociale, denuncia dei soprusi e della corruzione. L’agitprop non era, infatti, un genere artistico, ma una reazione alla situazione politico-sociale, che inevitabilmente sviluppò un proprio carattere e un proprio linguaggio artistico. La tenuta blu da lavoro era la tenuta base dell’attore operaio. La messinscena dei pezzi agitprop era semplice e schematica e la scenografia pressoché inesistente.

4.4 Brecht

E' nel periodo weimariano che Bertolt Brecht si fa conoscere come drammaturgo e come uomo di teatro esercitando in Germania e all'estero un'impressione enorme; già il suo primo lavoro portato sulle scene *Trommeln in der Nacht* desta l'attenzione dei critici, tanto che

gli viene conferito il *premio Kleist*, uno dei maggiori riconoscimenti letterari.

Brecht si reca a Berlino di frequente a partire dal 1921, e alla fine del 1924 decide di stabilirvisi, talmente forte è l'attrazione che avverte per questa città. Berlino, infatti, è la città dei teatri, qui si trovano drammaturghi e registi d'avanguardia, critici influenti e i più celebri attori. Nel periodo berlinese Brecht comincia, di fatto, a lavorare con il teatro; collabora con Max Reinhardt al *Deutsches Theater*, diviene animatore dei circoli intellettuali più avanzati, conosce Piscator, Grosz e Heartfield.

Gli ultimi anni Venti sono un periodo di intensa creatività, e come molti altri scrittori Brecht comincia ad assumere una parte più attiva nella vita politica, cercando di istruire e risvegliare il popolo. In questo periodo frequenta i corsi di marxismo del partito comunista tedesco, al quale egli si accosta, contrariamente a molti intellettuali del tempo, non perché attratto dal pathos rivoluzionario ma, come dice Hans Mayer «ciò che lo affascinava era la nuova scienza della società.»³⁷, egli non è interessato alla politica in sé, l'elemento essenziale brechtiano è sempre l'atteggiamento antiborghese e anticonvenzionale e il comunismo richiamava la sua attenzione in quanto antiborghese.

Si deve tener presente che il periodo berlinese di Brecht (1924-1933) coincide con gli anni in cui la cultura progressista, d'ispirazione sovietica, con manifestazioni di ampia risonanza, cerca di affermarsi in tutti i campi, e tra questi in maniera alquanto visibile nel teatro. Brecht sembra non essere interessato alle varie forme drammatiche, di cui abbiamo parlato al paragrafo precedente, che si sviluppano negli anni Venti, nate sull'esempio delle compagnie sovietiche, non per

questo tuttavia si può escludere che il fervore della vita teatrale sovietica abbia avuto delle ripercussioni sull'opera e il pensiero brechtiani.

Il suo interesse per la classe operaia non è una conseguenza dell'ondata rivoluzionaria, egli punta alla conquista della coscienza di classe da parte dei proletari. Già nei primi scritti drammatici Brecht si sofferma su problemi propriamente sociali e, in particolar modo, sul comportamento del singolo nei confronti dell'ambiente e della società.

Già nel citato *Trommeln in der Nacht* Brecht ha come tema la rivoluzione spartachista, mentre in *Baal* egli affronta la difficile tematica della scelta tra isolamento e conformismo, argomento che troverà largo spazio nei drammi didattici.

Tra i lavori di Brecht l'unica opera basata su un soggetto russo è il dramma *Die Mutter*, tratto dall'omonimo romanzo di Gorkij, mentre tra i personaggi si ritrovano i quattro agitatori sovietici del dramma *Die Maßnahme*. E' interessante a questo punto notare che soprattutto con i drammi didattici Brecht comincia a rivolgersi direttamente al proletariato, adottando a tal fine molte delle tecniche delle *troupes* agitprop, come ad esempio il coro parlato: «Der Chor ist in den Lehrstücken sehr wichtig, ein determinierendes Element».³⁸

Brecht in questi anni avverte la necessità di svolgere un ruolo attivo nella società e cerca di realizzare questo compito con i *Lehrstücke*, nei quali è presente la volontà di dare un insegnamento politico e morale, di mostrare le contraddizioni del capitalismo.

I drammi didattici sono per Brecht un tentativo di arrivare ad una sintesi tra gli insegnamenti politici e filosofici del marxismo e

³⁷ Hans Mayer, *Brecht, il teatro*, Einaudi editore, Torino, 1963;

l'estetica teatrale. Mittner a tal proposito dice: «a soli due anni dallo studio approfondito di Marx s'inizia la serie di drammi didattici»³⁹, che va da *Der Flug des Lindberghs* (1929) a *Die Horatier und die Kuratier* (1934), comprendendo lavori di ineguale valore, tra i quali *Die Maßnahme* (1930) è un vero e proprio capolavoro, il dramma più acceso politicamente, del quale Cesare Cases: «La Maßnahme è uno dei culmini del teatro politico di Weimar».⁴⁰ In *Die Maßnahme* un giovane comunista che agisce nella clandestinità mette in pericolo i suoi compagni spinto da un incontrollato sentimento umano, e quindi va ucciso per assicurare la sopravvivenza degli altri. Viene commessa vale a dire, un'ingiustizia in nome di una ragione superiore. Brecht anticipa così un tema che diverrà molto comune negli anni successivi tra gli intellettuali sovietici che giustificheranno alla stessa maniera le purghe e i processi di Mosca.

Anche negli altri drammi didattici il contenuto è quello della difficile coesistenza tra volere personale e volere del partito o della tradizione, e per questo motivo segnano il passaggio ad un nuovo tipo di teatro, più impegnato nel sociale. Essi sono per Brecht un esercizio ascetico, non hanno bisogno di spettatori, ma sono istruttivi per gli esecutori stessi: «Questi esecutori mimano un determinato comportamento per apprenderlo, però ciò non significa che debbano accettarlo supinamente: essi lo "provano" per vedere se funziona in una situazione determinata, e se non funziona possono modificarlo modificando il testo relativo»⁴¹. Ciò è effettivamente accaduto ne *Der Jasager und Der Neinsager*, la cui seconda parte (*Der Neinsager*) è

³⁸ Reiner Steinweg, *Lehrstückspiel als Methode zur Bearbeitung von Wirklichkeiten*, in J. Hentschel, Klaus Hoffmann, Florian Vaßen, hrsg., *Brecht and Stanislavskij und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit*, op. cit.;

³⁹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, III, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1971; pag.1377;

⁴⁰ Cesare Cases, *Osservazioni sulla Maßnahme di Brecht*, in: Paolo Chiarini, *Il teatro nella Repubblica di Weimar*, 1984; pag. 93;

⁴¹ Cesare Cases nell'introduzione a Bertolt Brecht, *Drammi Didattici*, Einaudi Ed., Torino, 1980;

stata scritta solamente in seguito alle reazioni degli alunni dalla *Karl-Marx Schule* di Neukölln, che dopo aver recitato *Der Jasager* non furono convinti del finale.

Questi brevi drammi non nascono per essere rappresentati, ma hanno l'intento di istruire gli attori o di sperimentare originali tecniche teatrali, tra le quali quelle apprese dal teatro orientale, nel quale egli aveva riconosciuto un alleato per la sua lotta contro l'estetica borghese. Nell'arte drammatica cinese Brecht riconosce molti insegnamenti che si avvicinano alla sua teoria dello straniamento, come ad esempio la mimica o l'uso della maschera, insegnamenti che comincia a sperimentare proprio nei *Lehrstücke*.

Se per quanto riguarda il repertorio di Brecht non si può parlare di una sostanziale influenza proveniente dal paese dei soviet, ben diversa è la situazione se si analizza la teoria teatrale brechtiana e soprattutto se la si confronta con il "modo di fare teatro" di grandi registi sovietici del tempo, come Stanislavskij o Mejerchol'd.

4.4.1 Brecht e Stanislavskij

Nel trattare il rapporto Brecht-Stanislavskij è inevitabile considerare questi grandi registi come ideatori di due modi antagonisti di fare teatro, uno legato alla tecnica dell'immedesimazione, che teorizza la massima aderenza dell'attore al personaggio per poter eliminare ogni artificio teatrale, e l'altro fondato invece sulla teoria del *Verfremdungs Effekt* che vuole l'attore distaccato, osservatore e critico nei confronti del personaggio. Ad un'analisi attenta degli scritti teorici di questi due uomini di teatro si nota, però, che ad un linguaggio diverso e ad un differente modo di denominare tecniche e metodi, molto spesso non corrispondono idee di base altrettanto differenti. Al

contrario molti studiosi hanno intravisto particolari affinità degne di attenzione tra il teatro di Stanislavskij e quello di Brecht; similitudini interessanti soprattutto perché riguardanti punti di enorme rilievo nelle teorie brechtiane come in quelle del regista russo.

Tra i numerosi esperti di questo argomento non sono pochi a sostenere che molte delle idee innovative di Brecht siano frutto della conoscenza del sistema di Stanislavskij, e che da questo siano ispirate, se non proprio suggerite. E' infatti possibile che Brecht nei primi anni Venti abbia conosciuto le tecniche di recitazione e di regia di Stanislavskij, non tanto dalle sue opere scritte, che furono pubblicate più tardi, e delle quali Brecht non poteva sapere in quanto non ne esisteva una traduzione, ma dall'aver visto o sentito parlare delle sue messinscene berlinesi. Come già detto precedentemente, infatti, nel 1922 il Teatro d'Arte di Mosca nella sua tournèe toccò anche la città di Berlino, dove conseguì un grandioso successo.

Già da alcuni anni viene affrontato da molti studiosi il rapporto Brecht-Stanislavskij⁴², per accertare le divergenze e le convergenze tra questi due grandi uomini di teatro e per accertare se ci sia stata effettivamente una qualche influenza dell'uno sull'altro. Per l'entità di questo argomento mi limiterò ad analizzare le somiglianze nell'opera e nella teoria teatrale di Brecht e di Stanislavskij, tralasciando il discorso di una possibile influenza.

Brecht e Stanislavskij sono due tra i più grandi uomini di teatro del nostro secolo. La teoria e la pratica della recitazione continuano ancora oggi a ruotare intorno ai loro insegnamenti e alle loro scoperte. Il punto fondamentale del sistema di Stanislavskij è la concezione dell'attore come 'creatore' dell'azione che esegue sulla scena. Per

⁴² Vedi a proposito Jan Kopf, *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Metzler, Stuttgart; inoltre Brecht, *Schriften*, III, op. cit.;

Stanislavskij solo l'attore che vive veramente le proprie emozioni quando recita può essere considerato creativo. Per poter arrivare a ciò l'attore deve seguire tre fasi: la prima è la conoscenza, nella quale si formano le prime impressioni sul personaggio. Si analizza l'opera e il messaggio dell'autore e si cerca di ricreare le circostanze del personaggio, studiando e immaginando tutti i dettagli della situazione in cui si svolge l'azione. La seconda fase è la reviviscenza, nella quale l'attore deve proiettarsi nel mondo del personaggio provando i suoi stessi sentimenti. Deve quindi cercare le affinità e le incompatibilità tra sé e il personaggio. L'ultima fase è la personificazione. E' il momento in cui l'attore si esercita a portare sulla scena il personaggio con le sue caratteristiche, che ha studiate nelle fasi precedenti, mantenendo un contatto con la propria vita. "L'attore, una volta sul palcoscenico rimane sempre e unicamente se stesso e agisce in prima persona".⁴³

Questo è un principio fondamentale che Brecht e Stanislavskij hanno in comune, cioè far rimanere l'attore se stesso anche mentre recita una parte. Il principio della non immedesimazione di Brecht vuole appunto che l'attore, come lo spettatore, non si immedesimi nel personaggio, ma che mantenga una posizione critica nei suoi confronti; dice infatti: «Der Schauspieler läßt es auf der Bühne nicht zur *restlosen Verwandlung* in die darzustellende Person kommen. Er ist nicht Lear, Harpagon, Schwejk, er *zeigt* diese Leute.».⁴⁴ Stanislavskij esprime lo stesso concetto quando nel suo *Il lavoro dell'attore* dice:« Nel momento della creazione l'attore si sdoppia.[...] Una è la prospettiva della parte, l'altra è la prospettiva dell'attore, la prospettiva della sua vita in scena».

⁴³ Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, editori Laterza, Roma, 1988; pag. 81;

⁴⁴ Brecht, *Schauspielkunst und Schwesterkünste*, in *Schriften über Theater*, op. cit;

"Stanislawskij kannte das, was Brecht Verfremdung nennt. Er kannte es und benutzte es sein Leben lang, er nannte es bloß anders...[...] wiederholte er immer wieder, die Aufgabe bestehe nicht darin, daß die Rolle gespielt wird, sondern daß man mit der Rolle spielt."⁴⁵

Come Brecht, anche Stanislawskij si lancia contro ogni sorta di convenzione: «convenzionalismo è per Stanislawskij tutto ciò che per la sua simbolicità scontata facilita la comunicazione con lo spettatore senza impegnare l'attore e il regista in una ricerca»⁴⁶. Stanislawskij e Brecht mirano entrambi a coinvolgere attivamente lo spettatore nella rappresentazione. Brecht è molto chiaro a questo proposito quando parla del suo *Verfremdungseffekt*: «Der Zweck des Effekts (V-Effekt) ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen»⁴⁷. Stanislawskij esprime in effetti il medesimo concetto: «...it is not the power of the impression we make on the spectator, but its quality that counts: to make a fleeting effect is not the aim of the theatre. It is much more worthwhile not to have the public make a noise and shout, but to have them undergo a more lasting influence, to have impressions sink deep into their hearts, take root and remain forever part of their being»⁴⁸.

⁴⁵ Anatoly Smelianskij, *Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht*, in Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann, Florian Vaßen, hrsg., *Brecht and Stanislawskij und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit*, op. cit.;

⁴⁶ Simonini, *La poetica di Stanislawskij*, in Luciano Anceschi, a cura di, *L'idea del teatro e la crisi del naturalismo*, Calderini edizioni, Bologna, 1971;

⁴⁷ B. Brecht, *Die Stäbenszene*, in *Schriften zum Theater*, op. cit., pag.99;

⁴⁸ «non è la potenza dell'impressione che noi provochiamo sullo spettatore, ma la sua qualità che conta: il nostro scopo non è quello di produrre un effetto transitorio. E' molto più utile un pubblico non rumoroso ma capace di percepire un'influenza più duratura, e al quale le impressioni arrivino fino in fondo al cuore mettendo radici e rimanendo per sempre parte del suo essere ». K. Stanislawskij, *Stanislawskij's Legacy*, Elizabeth Reynolds Hapgood, 1968

Anche Giorgio Strehler vede una vicinanza tra Brecht e Stanislavskij riguardo la volontà di coinvolgere maggiormente lo spettatore e dice:

"Als gemeinsamer Ausgangspunkt für Brecht und Stanislavskij gilt, daß der Schauspieler zunächst nur in Beziehung steht zu sich und seiner Rolle, die er zeigen soll, die er mehr oder weniger selbst verkörpert. [...] Der große Entdeckung des zeitgenössischen Theaters könnte die Verschmelzung der Stanislawskischen mit Brechtschen Erfahrungen sein, die sich nicht widersprechen, sondern komplementär ergänzen."⁴⁹

Un altro punto in comune è l'importanza data all'azione. Stanislavskij asserisce che il lavoro dell'attore debba fin dall'inizio trovare il suo cardine nell'azione: «La vita è azione, perciò la nostra arte vera, viva, traendo origine dalla vita stessa, deve essere in sostanza attiva, ispirata all'azione.»⁵⁰ Come Stanislavskij, anche Brecht sostiene che la vicenda, o l'azione, sia l'elemento più importante all'interno di una rappresentazione teatrale. Il concetto dell'*azione fisica* di Stanislavskij è infatti molto vicino a quello brechtiano della *fabula*: «Auf die Fabel kommt alles an, sie ist das Herzstück des theatralischen Veranstaltung.»⁵¹

"Und dann stellt sich in einigen Fällen heraus, daß Stanislavskij und Brecht mit unterschiedlichen Benennungen auf denselben Sachverhaltzielen. Das ergibt sich beispielsweise bei Stanislavskis "*durchgehenden Handlungen*" und Brechts Begriff der "*Fabel*".⁵²

⁴⁹ Giorgio Strehler in «Die Deutsche Bühne» 60, 1989;

⁵⁰ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, op. cit.; pag. 44;

⁵¹ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in *Schriften zum Theater*, op. cit. pag. 165;

⁵² Dieter Hoffmeier, *Eine kritische Sicht auf Stanislavskis Arbeitsbegriffe mit einem Seitenblick auf Brecht*, in Hentschel, Hoffmann, Vaßen, hrsg., *Brecht and Stanislavskij und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit*, op. cit.;

4.4.2 Brecht e Meyerchol'd

Anche tra Brecht e Meyerchol'd si possono individuare delle similitudini nel concepire l'arte teatrale. Una nozione importante nella drammaturgia di Meyerchol'd, come in quella di Brecht, ad esempio, è il voler rompere con il teatro tradizionale, basato sulle emozioni, che prevedeva lo spettatore come passivo osservatore. Meyerchol'd realizza in modo eccellente quei procedimenti dello straniamento, più tardi conosciuti in Germania nell'estetica teatrale brechtiana. Per Brecht l'attore non si deve più immedesimare nel suo ruolo, ma deve commentare il rapporto con la situazione teatrale e la propria parte. Entrambi mirano pertanto ad un coinvolgimento del pubblico, che è tenuto a diventare elemento attivo e a partecipare alla rappresentazione. Per arrivare a ciò entrambi cercano di evitare l'immedesimazione nel personaggio e nella scena, per poter coinvolgere lo spettatore non attraverso le emozioni, ma con l'intelletto. Questo concetto è proprio uno dei punti centrali della teoria teatrale di Brecht, è ciò che egli definisce 'effetto dello straniamento' (Verfremdungs-Effekt), ossia il processo per cui l'attore, invece di immedesimarsi nel personaggio, osserva, critica, descrive al pubblico tale personaggio nella sua dialettica. Nel *Kleines Organon für das Theater* Brecht dice: «Um V-Effekte hervorzubringen, mußte der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können»⁵³.

L'effetto di straniamento consiste nello sdoppiamento del personaggio in personaggio e attore. Questo sdoppiamento doveva avere lo scopo di non permettere allo spettatore di dimenticare che ciò

⁵³ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in *Schriften*, vol. III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1993;

che si rappresentava non era la realtà, ma solo una rappresentazione. E' lo stesso Brecht a specificare che lo straniamento permette allo spettatore di reagire davanti a ciò che egli vede e di non rimanere uno spettatore passivo:

“Kam der Verkehr zwischen Bühne und Publikum auf der Basis der Einfühlung zustande, dann konnte der Zuschauer nur jeweils so viel sehen, wie der Held sah, in der er sich einfühlte. Und er konnte bestimmten Situationen auf der Bühne gegenüber nur solche Gefühlsbewegungen haben, wie die Stimmung auf der Bühne ihm erlaubte.[...] Die Bühne konnte kaum Gemütsbewegungen erzeugen, Wahrnehmungen gestatten und Erkenntnisse vermitteln, welche auf ihr nicht suggestiv repräsentiert wurden.[...] Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und neugierige zu erzeugen.[...] Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. Er bekommt den Abbildern der Menschenwelt auf der Bühne gegenüber jetzt dieselbe Haltung, die er als Mensch dieses Jahrhunderts der Natur gegenüber hat. Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftliche Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert.”⁵⁴

Il metodo del *Verfremdungseffekt* è una teoria esistente anche nel teatro rivoluzionario di Mejerchol'd, nonostante non venga denominato con la stessa terminologia; per Mejerchol'd infatti, lo spettatore deve avere sempre presente che si trova a teatro. Il principio della *biomeccanica* è nato appunto per sostituire l'eccitazione artificiale dell'attore, cioè la finzione di rivivere i medesimi sentimenti

del personaggio rappresentato: «Il sistema biomeccanico, l'intero processo dei nostri movimenti viene dettato da un principio fondamentale: il pensiero, il cervello umano, l'apparato intellettuale»⁵⁵. Il sistema biomeccanico era quindi inteso a fissare le leggi del movimento dell'attore sul palcoscenico, elaborando degli esercizi di allenamento della recitazione: « Sulla scena l'attore vive attraverso un doppio mondo, in due mondi: nel mondo del personaggio da lui costruito e nel mondo del proprio io. L'attore è l'amministratore, l'organizzatore, a volte l'avventuriero, a volte il tribuno, egli sa come amministrare il tutto per ottenere un determinato effetto».⁵⁶

Oltre a questo, che ci sembra essere il principale punto di unione tra i due registi, ci sono altre piccole corrispondenze, che in qualche modo sono conseguenza del principio della non immedesimazione.

Le tecniche innovative che Brecht introduce, come la costruzione della scena, l'uso di proiezioni, film e poster, la sua attenzione alla gestualità, il taglio del testo in piccoli segmenti simili a quelli usati da Ejž enstejn nei suoi film, e l'eliminazione della motivazione psicologica, sono tutte caratteristiche presenti in Unione Sovietica nel periodo della rivoluzione, e in particolar modo nel teatro di Mejerchol'd.

Come si è voluto mostrare nei paragrafi precedenti, il lavoro che si svolgeva in Unione Sovietica non era totalmente chiuso entro i confini del paese, bensì esistevano diverse possibilità, da parte di uomini di teatro tedeschi, di venire a contatto con teorie e tecniche provenienti dall'est. E' infatti per questo motivo che alcuni studiosi

⁵⁴ Brecht, Über experimentelles Theater, in Schriften über Theater, Yhenschelverlag Kunste und Gesellschaft, Berlin, 1977, pag. 190-193;

⁵⁵ Mejerchol'd, L'attore biomeccanico, Ubulibri, Milano 1993; pag. 18;

⁵⁶ Mejerchol'd, L'attore biomeccanico, op. cit., pag.93;

ritengono che Brecht fosse venuto a conoscenza di alcuni metodi teatrali sovietici e che li abbia adattati alla propria drammaturgia. Christine Kiebuszinska, ad esempio dice:

“that which he calls *Verfremdungseffekt* was not an original observation on the relationship between text and perceivers. Brecht’s ideas penetrated Western theater and literature before the writing of the Russian formalist critics were translated systematically. As a result, Brecht, is often credited with creating attitudes and theories that were very much the subject of discussions among the Russian formalists [...] Because Brecht knew how to borrow wisely and selectively, what seems to be original in Brecht is often an adaptation of someone else’s methods. For example, his famous V-Effekt had already been part of the methods of the Russian revolutionart theater of Mejerchol’d.”⁵⁷

Un altro principio in comune tra Brecht e Mejerchol’d si trova nell'intenzione di introdurre nello spettacolo elementi inconsueti, non propriamente drammatici, come la musica, la danza e una scenografia particolare. Mejerchol’d infatti, reputa molto importanti il ritmo e la musica, che diventano parti inscindibili dello spettacolo. Anche per Brecht la musica è un elemento fondamentale: «Nel teatro epico, per quanto riguarda la mia produzione è stato fatto uso di musica per i seguenti drammi: *Tamburi nella notte*, *Carriera dell’asociale Baal*, *La vita di Edoardo II d’Inghilterra*, *Mohagonny*, *L’opera da tre soldi*, *La*

⁵⁷ “Ciò che egli chiama *Verfremdungseffekt* non era un’osservazione originale sulla relazione tra testo e spettatori. Le idee di Brecht penetrarono il teatro e la letteratura occidentali prima che gli scritti dei critici formalisti russi fossero tradotti sistematicamente. Come risultato Brecht è spesso accreditato di aver creato comportamenti e teorie che erano argomento di discussione dei formalisti russi.[...] Poiché Brecht sapeva come prendere in prestito saggiamente e selettivamente, ciò che sembra essere originale in Brecht è spesso un adattamento del metodo di qualcun altro. Per esempio il suo famoso effetto-V era già parte del metodo del teatro rivoluzionario di Mejerchol’d”. Christine Kiebuszinska, *Revolutionaries in the Theater. Mejerchol’d, Brecht and Witkiewicz*, UMI Research Press, Londra, 1988;

madre, Teste tonde e teste a punta [...] L'uso della musica costituì comunque una rottura con le convenzioni drammatiche dell'epoca: il dramma per così dire perdeva il peso, diventava più snello, le messinscene nei teatri acquistavano un carattere più spettacolare»⁵⁸. Le canzoni che Brecht introduce nei suoi drammi diventano spesso famose, per la loro capacità di incarnare la vera essenza del dramma. I canti della Die Maßnahme ad esempio, musicati da Eisler, sono presto imparati e cantati anche al di fuori dello spettacolo. Anche i *songs* dell'Opera da tre soldi hanno molto successo e larga diffusione. La musica ha lo scopo di aiutare lo spettatore a staccarsi dalla scena, a non immedesimarvisi, ecco perché è una componente importante nel teatro epico.

Die Gesänge

Trennt die Gesänge vom übrigen!
 Durch ein Emblem der Musik, durch Wechsel der Beleuchtung
 Durch Titel, durch Bilder zeigt an
 Daß die Schwesterkunst nun
 Die Bühne betritt. Die Schauspieler
 Vewandeln sich in Sänger. In andere Haltung
 Wenden sie sich an das Publikum, immer noch
 Die Figuren des Stücks, aber nun auch offen
 Die Mitwisser des Stückeschreiber [...]»⁵⁹

Lo stesso Brecht afferma che nell'opera epica: «Die Musik vermittelt, den Text auslegend, den Text voraussetzend, Stellung nehmend, das Verhalten gebend»⁶⁰.

Anche la scenografia occupa un posto importante nell'insieme di quegli elementi che costituiscono la rappresentazione drammatica.

⁵⁸ B. Brecht, La musica nel teatro epico, in Scritti teatrali, Einaudi Editore, Torino, 1962; pag. 202;

⁵⁹ Brecht, Die Gesänge, in Schriften zum Theater. Eine nicht-aristotelische Dramatik, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1957;

⁶⁰ Brecht, Das moderne Theater ist das epische Theater, in Schriften zum Theater, op. cit., pag. 21;

Per Mejerchol'd è di fondamentale importanza creare una scenografia che aiuti lo spettatore ad entrare meglio nello spirito della rappresentazione. La scenografia non deve però creare l'illusione della realtà, e per questo egli introduce strutture volumetriche concepite in funzione del gioco interpretativo (recitazione, gestualità, acrobazia, canto). Egli introduce il 'costruttivismo scenico', cioè inserisce sulla scena ogni sorta di costruzione e decorazione, creando delle forme sempre nuove. Egli sfrutta la forza dinamica della luce e il gioco dei colori. Nella messinscena di D.E. (Daeš Evropu : Su facciamo l'Europa) egli introduce un nuovo procedimento: quello degli 'schermi cinematografici', con i titoli degli episodi, l'indicazione dei luoghi o altro.

Anche Brecht nell'Opera da tre soldi utilizza dei cartelli sui quali vengono proiettati i titoli delle scene; anche questi, come la musica, devono aiutare lo straniamento dello spettatore. Nel dramma La madre Brecht fa largo uso di proiezioni (18), che sono spesso fotografie proiettate su uno schermo (ad esempio nella scena XIII viene mostrata la fotografia di Lenin), ma anche scritte o piccoli film.

"La scena dunque non si limitava a mostrare per accenni degli spazi reali, ma coi testi e le immagini documentarie mostrava anche il grande movimento d'idee in cui gli avvenimenti si svolgevano. Le proiezioni non sono affatto un espediente meccanico nel senso di un complemento, un ponte dell'asino; per lo spettatore non hanno valore accessorio, ma di paragone: escludono un'immedesimazione totale da parte sua, interrompono una partecipazione meccanica."⁶¹

⁶¹ Brecht, Efficacia mediata del teatro epico, in Scritti teatrali, op. cit; pag. 44;

Particolare attenzione dedica Mejerchol'd alla gestualità, che diventa materia fondamentale di studio per gli attori del suo teatro. Per Mejerchol'd, infatti, le parole non dicono tutto, e i rapporti tra persone sono determinati dai gesti, dalle pause e dal silenzio. Anche in Brecht si riscontra questa attenzione alla gestualità, e forse in questo, come anche per altri principi i due artisti sono influenzati dal teatro cinese e giapponese.

4.5 Piscator

Erwin Piscator è il rappresentante più importante del teatro politico degli anni Venti; egli apporta al teatro d'ispirazione proletaria nuovi elementi, nei quali l'influsso del *proletkult'* è molto evidente. L'influenza del teatro russo in Piscator si rileva come riflesso delle idee comuniste e rivoluzionarie, nel teatro d'agitazione, ma anche come influsso di precise tecniche teatrali adottate da importanti registi russi, e in particolar modo da Mejerchol'd.

Già con il Teatro Proletario, creato nel 1920 a Berlino, Piscator mette insieme un innovativo repertorio rivoluzionario, ed è proprio per gli spettacoli di questo teatro che Piscator comincia a rappresentare opere che hanno come background la Russia sovietica, come ad esempio *Rußland Tags*. Egli prende facilmente in considerazione le opere di Gorkij, ritenute le più adatte ad un pubblico proletario: *Die Feinde* viene rappresentato nel 1920 al Teatro Proletario, *Die Kleinbürger* nel 1922 al Centraltheater, *Nachtsyl* nel 1924 alla Volksbühne.

Oltre a Gorkij, Piscator mette in scena *Die Macht der Finsternis* nel 1922 e *Ratspan, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* nel 1927 di A. Tolstoj. Si può quindi

osservare che, a differenza di Brecht, il repertorio di Piscator è ricco di opere provenienti dalla Russia, o che la rappresentano.

Come dice Giovanni Spagnoletti nel suo saggio *L'avanguardia sovietica e la cultura tedesca durante la repubblica di Weimar*: «Esso (il proletarisches Theater) comunque resta l'esempio più alto della proposta del Proletkult' in Germania»⁶². Per Piscator lo scopo del proletarisches Theater è quello di esercitare una funzione propagandistica e educativa sulle masse, per questo l'"arte" passa, in un certo senso, in secondo piano rispetto al messaggio politico.

"Si discuteva all'infinito di arte, ma sempre in rapporto con la politica. E concludevamo sempre che quest'arte, se pretendeva di avere un minimo di valore, poteva essere solo un'arma per la lotta di classe [...] vedevamo la salvezza del mondo solo nell'estrema conseguenza: lotta organizzata del proletariato, conquista del potere. Dittatura. Rivoluzione mondiale. La Russia era il nostro ideale."⁶³

Il teatro di Piscator si avvicina molto alle truppe agitprop, non solo nelle tematiche, ma anche come organizzazione: "Il teatro proletario dava le sue rappresentazioni in sale e locali popolari. Volevamo andare a cercare le masse nel loro stesso territorio"⁶⁴. Anche il teatro di Piscator si avvale dei "cori parlati" o delle rappresentazioni a scene staccate. Come il teatro agit-prop anche quello proletario tedesco è rivolto prevalentemente al proletariato e per questo ricerca un rapporto diretto tra spettatore e spettacolo, abbandonando, almeno parzialmente, l'elemento emozionale, per far leva sulle capacità critiche del pubblico.

⁶² G. Spagnoletti in Paolo Chiarini, a cura di, *La cultura di Weimar*, op. cit. pag. 218;

⁶³ Piscator, *Il teatro politico*, op. cit. pag. 21;

⁶⁴ Piscator, *Il teatro politico*, op. cit. pag. 35;

Con le elezioni politiche del 1924, il partito comunista incarica Piscator di progettare un organismo di propaganda teatrale e Piscator opta per il varietà politico: la Revue Roter Rummel. Il genere della rivista si allontana decisamente dal dramma borghese offrendo la possibilità di montare brevi scene. I personaggi sono ridotti a tipi, le scene teatrali si alternano a motti e slogan, e l'uso di proiezioni conferisce all'azione scenica un che di epico e straniante. La felicità della formula è confermata dalla successiva rivista di battaglia Trotz Alledem in cui Piscator utilizza un ricchissimo materiale di montaggio, e dove a personaggi storici e a scene d'attualità, si alternano citazioni da articoli, discorsi, foto e proiezioni documentarie. La tecnica di montare scene diverse o blocchi di testo a suoni e immagini è una tecnica presente nei film, in particolar modo in quelli di Ejž enstejn.

Anche l'influenza del film russo si fa sentire in Piscator, e l'impatto della Corazzata Potëmkin di Ejž enstejn si può rintracciare in alcune messinscene di Piscator, come Gewitter über Gottland e Hoppla wir leben. Ciò che Piscator apprende da Mejerchol'd, se effettivamente apprende qualcosa da Mejerchol'd, lo fa indirettamente, attraverso i film di Ejž enstejn, che ne era stato allievo.

Il principio delle messinscene di Piscator è sociologico, nel senso che colloca i personaggi nel loro tempo, nelle loro condizioni sociali. Per Piscator, cioè, l'uomo non è importante in quanto tale, ma come esponente di una classe sociale. Il teatro di Piscator mostra l'individuo calato nel contesto delle forze sociali e politiche che lo circondano e per questo introduce il documento, integra la scena con notizie statistiche e riprese.

E' per poter rappresentare i grandi eventi storici e i meccanismi socio-economici che Piscator introduce una serie di strumenti, come

proiezioni fisse, cinema, palcoscenico girevole, ascensori e tapis roulants.

Figura 5: Messinscena di *La morte di Danton*, allo Schiller Theater, Berlino 4/5/56, Regia di Erwin Piscator.

Questi mezzi tecnici sono usati per mostrare un corso storico, per illustrare una situazione o un commento. Essi servono per mettere il teatro in condizione di riprodurre la realtà in modo più esatto e veritiero, quasi a farlo diventare documentario. Ma è anche vero che il rapporto di Piscator con la realtà è non-realistico: la tecnologia gli serve per esprimere una dimensione di epicità.

"Le messinscene di Piscator costituiscono il più audace balzo in avanti compiuto dal teatro in Germania, in questo secolo. Taluni amano collocare Piscator all'ombra di Mejerchol'd"⁶⁵.

E' infatti vero che Mejerchol'd, come è stato già esposto, utilizza sulla scena tutta una serie di innovazioni tecniche che spesso lasciano il pubblico sbalordito. E' probabile che Piscator abbia preso l'idea di modernizzare il palcoscenico dai suoi contemporanei russi. Dice a questo proposito C.D.Innes: "Some of the techniques that identify Piscator's political theater are found in the work of his contemporaries and immediate forerunners".⁶⁶ Le somiglianze maggiori si riscontrano nell'opera di Mejerchol'd.

Mejerchol'd e Piscator sono due grandi rivoluzionari, e in comune hanno la volontà di cercare in tutti i modi di portare il teatro a contatto con le masse. Piscator a proposito dell'architettura teatrale dice:

"Dal teatro proletario fino a Tempeste su Gottland, si sviluppano sempre più questi miei tentativi, alimentati dalle fonti più diverse, per abolire la forma teatrale borghese e mettere al suo posto una forma che introduca lo spettatore nel teatro, non più come un concetto fittizio, ma come una forza vitale. A questa tendenza, che naturalmente ha un'origine politica, si subordinano tutti i miei mezzi tecnici."⁶⁷

⁶⁵ Günthe Rühle, Sogno e lavoro di E. Piscator, in Paolo Chiarini, a cura di, Erwin Piscator, Officina edizioni, Roma, 1978;

⁶⁶ "Alcune delle tecniche che caratterizzano il teatro politico di Piscator si ritrovano nel lavoro dei suoi contemporanei o dei suoi immediati predecessori". In: C. D. Innes, Erwin Piscator's political theater. The development of modern German Drama, Cambridge University Press, 1972;

⁶⁷ Piscator, Il teatro politico, op. cit., pag. 137-138;

Essi, oltre a *rivoluzionare* il teatro nel linguaggio e nella forma scenica, lo fanno anche attraverso un nuovo repertorio. Quando scoppia la rivoluzione Mejerchol'd ne diventa interprete con il suo cosiddetto 'Ottobre teatrale'; oltre a portare sulle scene la rivoluzione sociale con il suo costruttivismo scenico, egli studia attentamente le opere classiche per trovare quelle che contengono messaggi validi e attuali che possono essere utilizzati per scopi rivoluzionari. Con questo criterio porta sulla scena Lermontov, Shakespeare, Ostrovskij, Molière, Tolstoj ecc. Lo stesso procedimento segue Piscator - che inscena, tra le altre opere, *I Masnadieri* di Schiller - per il quale l'opera classica può diventare incentivo per la lotta di classe, opera di propaganda.

Al 1927 risale il famoso progetto mai realizzato del *teatro-totale*, in collaborazione con W. Gropius. Piscator è molto influenzato dal razionalismo architettonico del Bauhaus, dal quale trae ispirazione per le sue realizzazioni tridimensionali sulla scena. Insieme a Gropius Piscator concepisce un teatro come aggregazione urbanistica, come centro di educazione collettiva.

V° CAPITOLO

I viaggi in Russia e il reportage

5.1 Reportages sulla Russia

La rivoluzione d'ottobre ebbe in Germania una grande eco, suscitò nuovi movimenti rivoluzionari e richiamò l'interesse per la Russia, paese di cui si sapeva ancora molto poco e che, di conseguenza, risultava misterioso e affascinante. Molti furono coloro che, negli anni Venti, decisero di intraprendere un viaggio nella nuova Unione Sovietica, alcuni alla ricerca di novità, altri spinti dalla curiosità di conoscere il paese della rivoluzione, il paese del socialismo.

In tutta Europa l'interesse per la Russia e per il suo destino era smisurato, come si poteva apprendere dalla grande quantità di stampa sulla Russia e dall'attività intorno alla letteratura russa. L'interesse in questi anni era rivolto in modo particolare alla politica dell' Unione Sovietica, infatti, come già osservato nei capitoli precedenti, successivamente alla rivoluzione, nacquero in Germania vari gruppi e organizzazioni a sfondo politico, che avevano come modello l'ordinamento politico sovietico e auspicavano anche in patria una rivoluzione socialista.

Ciò nonostante, l'abbondanza di letteratura sulla Russia dimostrò anche un interesse filosofico e culturale per questo paese e la sua evoluzione, così da poter parlare di una sorta di 'russificazione' dell'Europa. Non era quindi solamente l'interesse politico ad accrescere il desiderio di una maggiore e migliore conoscenza della Russia, ma anche l'interesse per la letteratura russa, che dal secolo

precedente si era fatta conoscere e apprezzare, richiamava l'attenzione per questo grande paese.

Molti scrittori e giornalisti tedeschi si recano in Russia in questi anni, per vedere da vicino come realmente sia questo paese, e narrano le loro esperienze a volte in romanzi a volte in reportage e diari di viaggio, o sotto forma di articoli giornalistici su riviste e quotidiani. Nei reportage di Arthur Holitscher, Kurt Kersten, Berta Lask, Carl Weiskopf, Egon Erwin Kisch, Bruno Frei, Hans Lorbeer, Otto Heller, Frida Rubiner, Lenka von Kroeber, Ludwig Renn, Franz Jung, Ernst Toller, Walter Benjamin, Joseph Roth, , Johannes R. Becher, Hugo Huppert, Clara Zetkin, ecc. si trovano descrizioni minuziose dei luoghi, opinioni sulla popolazione, informazioni sul mondo del lavoro e sulla vita quotidiana in Russia.

Il genere del reportage, nato come genere di evasione, di allontanamento dalla monotonia della vita di tutti i giorni, alla ricerca di qualcosa di diverso, di esotico, e divenuto popolare già nella seconda metà dell'Ottocento con l'espansione della stampa quotidiana di massa, è molto utilizzato negli anni Venti. Un ottimo modello per il genere del reportage di viaggio è la raccolta di Egon Erwin Kisch *Der rasende Reporter* del 1925.

In questi anni, autori come Clara Zetkin, Carl Weiskopf e Egon Erwin Kisch giunsero ad altissimi livelli artistici e politici nei reportage sull'Unione Sovietica. Significativo è il libro della **Zetkin** *Im befreiten Kaukasus* del 1926, che narra l'esperienza che la scrittrice visse nel 1924, quando si trovava nel Caucaso per motivi di cura.

Quasi allo stesso periodo risale il diario di viaggio di **Carl Weiskopf** *Umsteigen im 21. Jahrhundert* del 1927, che racchiude un

insieme di episodi di vita della popolazione sovietica, attraverso i quali egli cerca di trasmettere l'atmosfera che si respirava nel 1926.

J. Trachtenberg non scrive un diario di viaggio, ma il suo libro *Das Land das blutet. Bilder aus dem heutigen Russland*⁶⁸ è una raccolta di brevi storie di realtà della Russia.

Interessante è anche il libro di **Heinrich Vogeler** *Reise durch Rußland* del 1925, che accanto alla descrizione della vita dei lavoratori inserisce 32 disegni.

Kurt Kerstens dedica alla Russia ben due opere *Der Moskauer Prozeß gegen die Sozialrevolutionäre 1922* del 1925, e *Moskau Leningrad. Eine Winterfahrt* del 1924.

Anche **Arthur Holitscher** non utilizza la forma del reportage: *Es geschah in Moskau*⁶⁹ è infatti un breve romanzo che egli ambienta in Russia.

5.2 Unione Sovietica come modello da imitare

L'effetto della rivoluzione si manifesta in questi anni ancora fortemente in Germania, e molti di coloro che negli anni Venti si recano in Unione Sovietica sono spinti da motivazioni politiche, spesso alla ricerca di prove per dimostrare in Patria come è effettivamente uno stato socialista. Parecchi hanno lo scopo di fotografare tutto ciò che di positivo esiste nel paese dei soviet per poterlo proporre come esempio anche in Germania.

Egon Erwin Kisch, ad esempio, si recò in Russia nell'inverno del 1925 e in *Zaren, Popen und Bolschewiken* riporta le sue impressioni sui metodi di lavoro nelle fabbriche, ma anche sulla

⁶⁸ J. Trachtenberg, *Das Land das blutet. Bilder aus dem heutigen Russland*, Trachtenberg Verlag, Berlin, 1928;

popolazione :«Vor allem tritt in Erscheinung, daß Leningrad auch in neuen Rußland eine elegante Stadt ist. Trotz der Textilnot ziehen sich die Frauen sehr gut an.»⁷⁰

Il reportage era per Kisch un'impresa molto seria, un compito morale e politico; all'inizio degli anni Venti egli entrò nel partito comunista e continuò la sua attività di reporter come «detective del comunismo»⁷¹.

Nella sua opera si nota una notevole ammirazione per la Russia: «hier also war es, wo alle russischen Romane begannen und endeten», scrive a proposito del *Nevskij Prospekt*.

Anche **Walter Benjamin** è tra coloro che nutrono per l'Unione Sovietica un interesse prettamente politico; egli, infatti, cominciò ad interessarsi al leninismo rivoluzionario intorno al 1924, quando trascorse l'estate a Capri con alcuni amici tra cui Bloch, che destò in lui l'interesse per l'arte come forma di azione politica. Capri era il luogo di villeggiatura di molti intellettuali d'avanguardia, come Brecht, Gorkij e Marinetti. A Capri Benjamin conobbe Asja Lacis - un'impresaria teatrale lettone che lavorava con importanti drammaturghi di sinistra come Piscator e Brecht - di cui egli s'innamorò.

Le esperienze di Benjamin a Capri determinarono l'orientamento politico di gran parte della sua opera successiva; da quel momento cominciò a pensare alla possibilità di diventare membro della KPD per crearsi una cerchia di impegni attivi, anche se il suo avvicinamento al marxismo non fu una conversione improvvisa in quanto, da tempo, Benjamin aveva progredito verso la sinistra politica.

⁶⁹ Arthur Holitscher, *Es geschah in Moskau*, Fischer Verlag, Berlin, 1929;

Egli riflette in questo un periodo sulla possibilità di unirsi al partito, ed espone i suoi pensieri circa questa decisione anche nel *Diario moscovita*⁷², scritto in occasione del suo viaggio in Unione Sovietica nel 1926. Il *Diario moscovita* è la testimonianza di un periodo molto significativo nell'esistenza di Benjamin, un periodo di insicurezza in tutti i campi, e altresì è un documento personale, nel quale largo spazio è dedicato a considerazioni di carattere privato.

Benjamin soggiorna a Mosca due mesi, dal dicembre 1926 alla fine di gennaio 1927. Anche se il tema principale del suo diario resta il suo rapporto con Asja Lacis, la decisione di compiere questo viaggio non è determinata dalla passione nutrita verso la donna, ma dal desiderio di conoscere più da vicino la situazione russa e di stabilire con questo paese un rapporto in qualche modo permanente, come poteva essere un lavoro in qualità di corrispondente per un giornale russo. Ampio spazio del diario è dedicato alla descrizione dei tentativi, di stabilire un rapporto fecondo con alcuni esponenti della vita artistica e letteraria moscovita, con ottimistiche attese prima, ma con amara delusione alla fine.

"Comunque sia, e indipendentemente da ciò che mi riuscirà di comunicare agli amici, questi due mesi sono stati per me un'esperienza incomparabile. Tornare arricchito di immagini visive e non di teorie è stato mio proposito e lo ritengo un guadagno".⁷³

Benjamin rimane affascinato dalla Russia e favorevolmente impressionato dal collettivismo che qui esisteva, tanto che al suo ritorno prova una sorta di delusione per la diversità della situazione

⁷⁰ Egon Erwin Kisch, *Zaren Popen und bolschewiken*, Reiss Verlag, Berlin, 1961;

⁷¹ Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, III, op. cit., p 1316;

⁷² Walter Benjamin, *Diario moscovita*, Einaudi Editore, Torino, 1983;

politica e intellettuale. Egli annota più volte nel suo diario commenti sulla qualità del dibattito e dell'organizzazione a Mosca, e paragonando i circoli intellettuali sovietici a quelli tedeschi, questi appaiono apatici e poco vivi.

"In Russia si dà il massimo peso alle più piccole sfumature dell'atteggiamento politico. In Germania sarà sufficiente uno sfondo politico dai contorni vaghi e generali, ma su questo non bisogna transigere."⁷⁴

Oltre a *Diario moscovita*, che riporta le esperienze del 1926, Benjamin scrisse anche un lungo saggio *Moskau*, apparso nel 1927 sulla rivista «Die Kreatur», che è una rielaborazione del diario.

"Das winterliche Moskau ist eine stille Stadt. Leise spielt sich das ungeheuere Getriebe der Straßen ab. Das macht der Schnee. Aber das macht auch das Rückständigkeit des Verkehrs."⁷⁵

L'interesse per l'Unione Sovietica è anche per **Ernst Toller** soprattutto di natura politica; egli, infatti, sperava veramente nella realizzazione di una repubblica tedesca sul modello di quella sovietica. Di famiglia ebraico-polacca, aveva maturato, già negli anni della giovinezza, un totale ripudio della cultura guglielmina che lo aveva portato ad aderire con entusiasmo al progetto della repubblica sovietica bavarese nel 1919.

"Die Disziplin der Westeuropäischen Parteien dagegen ist oft bloßes Nachahmungsklischee. Die Unterschiede lassen sich nicht durch den

⁷³ Walter Benjamin in una lettera al signor Kracauer del 23 febbraio 1927;

⁷⁴ Benjamin, *Diario moscovita*, op. cit., pag. 7;

Hinweis erklären, daß die Russen die Macht haben und die anderen noch nicht. Die Russen leben in größerer Hingabe an die Idee, sie sind, was die Deutschen vorgeben zu sein, Idealisten."⁷⁶

Dopo il rilascio dal carcere, nel 1924, Toller intraprende numerosi viaggi in Europa, soprattutto con lo scopo di osservare la realtà politico-sociale dei paesi che visitava. Le sue esperienze sul viaggio in Russia sono descritte all'interno del volume Quer durch. Reise Bilder und Reden, scritto nel 1930:

"Nun stehe ich auf dem Roten Platz. Über der höchsten Goldkuppel des Kreml die rote Fahne. Die rote Fahne über dem Kreml: gefürchtet, gehaßt, bespien, bekämpft von allem bürgerlichen Regierungen der Welt, geliebt wo auch immer Bedrückung geschieht, wo Menschen an menschlichere Zukunft glauben."⁷⁷

Ernst Toller è tra coloro che ammirano notevolmente questo paese, egli è piuttosto attento al risveglio nella popolazione di una nuova coscienza di sé ed è positivamente impressionato dalla forza di questo popolo che ha fatto la rivoluzione.

"Laßt die Völker Rußlands ihre eigenen Wege gehen, nirgends auf der Erde sonst sehen wir so gigantische Selbstentfaltungen menschlicher Tatkraft."⁷⁸

⁷⁵ Walter Benjamin, Moskau, op. cit. pag.319;

⁷⁶ Ernst Toller, Quer durch. Reisebilder und Reden, op. cit, pag. 127;

⁷⁷ Ibidem, pag. 105;

⁷⁸ Ibidem, pag. 82;

5.3 Aspettative non corrisposte

Tra scrittori, giornalisti, aderenti alla KPD ecc., furono in molti ad intraprendere un viaggio in Russia negli anni Venti; non tutti però ebbero le stesse impressioni, o tornarono soddisfatti da questa esperienza. Non pochi furono, infatti, coloro che, pieni di aspettative, una volta giunti in Unione Sovietica trovarono una realtà totalmente diversa da quella che si aspettavano. Il disappunto nasceva per lo più dalla consapevolezza di non aver trovato, di fatto, un "nuovo popolo" o un'organizzazione politica molto diversa da quella esistente in altri paesi, come invece si pensava.

Per poter comprendere la delusione avvertita va notato che i viaggi in Russia da parte di intellettuali tedeschi fu compiuta in un momento in cui il successo della rivoluzione socialista aveva dato vita ad una notevole quantità di propaganda, sotto forma di appelli lanciati ai lavoratori, di relazioni giornalistiche, o di letteratura sulla nuova Unione Sovietica, che aveva enfatizzato, forse oltre misura, i fatti accaduti, accrescendo considerevolmente le attese di coloro che erano orientati a sinistra.

Franz Jung, ad esempio, si recò in Unione Sovietica nel 1920 e nel suo diario *Reise in Rußland*⁷⁹ descrive ciò che vede, con una piccola punta di delusione:

"Auf den Straßen, auf den großen Plätzen, auf der Promenade schiebt sich die Bourgeoisie. Noch immer sehr elegant gekleidet, besonders die Damen...[...] So sieht Moskau aus. Etwas schlechteres Pflaster, sonst genau wie Berlin und München, Kopenhagen und Brüssel."

Ma anche se egli non trova il proletariato e Mosca non sembra affatto diversa dalle altre città, egli ammira comunque il carattere del

popolo russo, la fratellanza e la capacità di aiutarsi vicendevolmente. Nell'introduzione alla sua opera Jung, infatti, afferma:

"Dem deutschen Volk an dem russischen Beispiel den Gedanken der Selbstdisziplin, der Gemeinschaft, der Brüderlichkeit und der gegenseitigen Hilfe näher zu bringen, das ist der Zweck dieser schnell hingeworfenen Skizze".

Jung è amareggiato nel non veder realizzate le proprie speranze, e come altri torna in patria disilluso: il paese da tutti considerato modello del socialismo, in cui si pensava il proletariato avesse raggiunto finalmente qualche autorità, non è in grado di confermare le loro aspettative.

Anche nell'opera di **Kroeker** *Bilder aus Sowjet-Rußland*⁸⁰ si avverte la delusione di non aver trovato ciò che sperava. Egli scrive aspramente che tutto ciò per cui si aveva combattuto in realtà non esiste:

"Und was haben Sie aus der Freiheit gemacht? Von Preß- und Redefreiheit keine Spur, die Bewegungsfreiheit war nie so beschränkt wie jetzt, jede Religion wird bekämpft und verfolgt usw. usw."

Di questa opinione è anche **Joseph Roth**, quando dal settembre 1926 al gennaio 1927 soggiorna in Russia come corrispondente della «Frankfurter Zeitung». Dal 1924 egli lavora per questo giornale che lo porta a viaggiare molto. Della Russia egli vede molto, arrivando fino alla parte asiatica; si sposta seguendo il corso

⁷⁹ Franz Jung, *Reise in Rußland*, Verlag der Kapd, Berlin, 1920;

⁸⁰ Kroeker, *Bilder aus Sowjet- Rußland*, Th. Urban, Stiergau, 1930;

del Volga e visitando non solo le grandi città, ma anche i piccoli villaggi. Roth è facilitato dalla perfetta conoscenza della lingua, che gli permette di parlare con molte persone e di visitare fabbriche, edifici pubblici ecc. Alle delicate descrizioni dei luoghi che vede:

"Der Himmel über der Wolga ist nah und flach und mit unbeweglichen Wolken bemalt. Zu beiden Seiten, hinter den Ufern, sieht man in weiten Fernen jeden emporragenden Baum, jeden aufsteigenden Vogel, jedes weidende Tier."⁸¹

si alternano aspre critiche nei confronti della nuova borghesia. Egli rimane in un primo momento molto affascinato da questo paese, ma col passare del tempo i suoi reportages esprimono un convinto disappunto nei confronti dell'uomo russo nato dalla rivoluzione, il quale non dimostra essere ciò che Roth aveva sperato di trovare. Roth ovverosia è convinto che il proletariato sia ancora sottomesso alla borghesia, la quale ha il potere di determinare la vita pubblica, politica, culturale e artistica.

"Es kam die alte, geschlagene Bourgeoisie. Man sieht es hier an, daß sie di Revolution nicht überlebt, sondern nur überstanden hat. Ihr Geschmack hat sich in den letzten Jahren nicht gewandelt."⁸²

Roth individua in anticipo quelli che saranno i punti deboli del governo socialista sovietico, in un momento in cui la sinistra europea guardava alla grande rivoluzione proletaria con ammirazione. L'Unione Sovietica gli appare come una terra dove domina la superficialità e la mancanza di spiritualità. Roth è infastidito

⁸¹ Joseph Roth, *Reise in Rußland*, op. cit., pag. 602;

dall'imborghesimento della vita, dalla classe lavoratrice che si lascia incantare dagli agi borghesi. La rivoluzione non ha portato il cambiamento sperato, la Russia non è il paese del proletariato, e non è poi così diversa dagli altri paesi:

"Wer in den Ländern der westlichen Welt den Blick nach dem Osten erhebt, um den roten Feuerschein einer geistigen Revolution zu betrachten, der muß sich schon die Mühe nehmen, ihn selbst an den Horizont zu malen".⁸³

Il viaggio in Russia è in ogni caso momento importante che influenza Roth anche nella sua produzione letteraria. Illuminato dall'esperienza dell'Unione Sovietica è il romanzo *Flucht ohne Ende*, scritto nel 1927, poco dopo il suo ritorno in Germania, in cui l'autore delinea un quadro del paese russo nel periodo della nuova politica economica. L'influenza della Russia si avverte anche nel saggio *Juden auf Wanderschaft*, in cui egli parla degli ebrei orientali costretti a fuggire in occidente, e di cui una parte è dedicata alla descrizione degli ebrei nella Russia sovietica. Anche in *Hotel Savoy*, del 1924, ritorna la figura dell'ebreo russo.

Il frutto principale del suo viaggio in Russia resta comunque il reportage *Reise in Rußland*, composto da 17 articoli scritti per la «Frankfurter Zeitung» e dall'abbozzo di una conferenza sulle impressioni del viaggio in Russia *Über die Verbürgerlichung der russischen Revolution?*, in cui Roth manifesta la sua delusione nel constatare, appunto, l'imborghesimento della Rivoluzione. Questa raccolta è una delle più vive testimonianze occidentali sulla Russia.

⁸² Ibidem pag. 597;

⁸³ Ibidem, pag.629;

5.4 Rainer Maria Rilke

Un caso a parte è l'esperienza russa di Rilke, che è molto particolare e ha poco a che vedere con quella di altri autori tedeschi, o dei reporter di cui si è precedentemente parlato. Per Rilke la Russia è quasi un luogo religioso, la cui atmosfera si respira nello *Stundenbuch*, un'opera che ha non pochi elementi in comune con la preghiera.

Rilke fu uno degli scrittori di lingua tedesca che venne maggiormente a contatto con l'ambiente culturale russo. Egli infatti conobbe varie personalità dell'intelligencija russa, come ad esempio Boris Pasternak e Marina Cvetaeva, con i quali instaurò una solida amicizia e un ricco scambio epistolare. La storia dei rapporti tra i tre poeti cominciò nel 1899 con l'arrivo del giovane Rilke a Mosca, dove conobbe il pittore Leonid Pasternak, padre di Boris, e poco dopo anche Lew Tolstoj. Fu mediante il padre che Boris Pasternak cominciò a scrivere a Rilke, per il quale nutriva una grande ammirazione. Rilke era per Pasternak e per la Cvetaeva la personificazione della vita spirituale e della poesia nella totalità europea.

Rilke andò per la prima volta in Russia all'età di 24 anni, e rimase legato a questo paese per tutta la vita. Tutto ciò che aveva qualche collegamento con la Russia era per il poeta significativo e degno di attenzione. In Rilke l'interesse per la Russia, dimostrato dai suoi due viaggi, nel 1899 e nel 1900, e dal suo studio intenso della lingua, letteratura e arte russa, era nato già verso la fine del 1890, quando l'Europa occidentale cominciava appena a conoscere questo grande paese con la lettura delle opere di Dostoevskij e Tolstoj.

"Direi che, soprattutto, quello che, della Russia, attrasse Rilke, fu il senso di un'entità segreta, ancora da scoprire e da studiare, in un certo modo contrapposta ad una società come quella occidentale che egli avvertiva muoversi progressivamente verso una sempre maggiore astrattezza. La società era sempre più simile ad un meccanismo. A ciò egli contrapponeva la realtà sacrale-comunitaria della mistica Russia."⁸⁴

Lo scambio di lettere tra Rilke, Cvetaeva e Pasternak,⁸⁵ che si concentra nei quattro mesi estivi del 1926, e che fu bruscamente interrotto dalla morte di Rilke, mostra una grande fratellanza spirituale fra questi tre autori che sono alla ricerca di una nuova lirica. «A voi io devo i tratti fondamentali del mio carattere, tutta la struttura della mia esistenza spirituale» dice Pasternak in una lettera a Rilke il 12 aprile 1926; oppure: «Ecco Marina, tu sei già segnata nella mia mappa interiore [...] lo senti poetessa come mi hai conquistato?» scrive Rilke alla Cvetaeva nel maggio 1926.

"Per Marina Cvetaeva Rilke era la personificazione stessa dello spirito poetico e insieme l'incarnazione della sua amata e mitizzata Germania".⁸⁶

Dal 1925 Rilke visse a Parigi, dove ebbe la possibilità di incontrare Ivan Bunin, e di frequentare altri artisti russi emigrati.

Rilke amava moltissimo gli artisti russi, in primo luogo in quanto uomini russi, e poi perché capaci di esprimersi con immensa

⁸⁴ Tito Perlini, *Contemporaneità di Rilke*, in Aurelia Gruber Benco, a cura di, *Atti del primo convegno*, 27-28 settembre 1972, Duino Treviso;

⁸⁵ Cvetaeva, Rilke, Pasternak, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, editori riuniti, Roma, 1980;

⁸⁶ Konstantin Azadovskij, Elena e Evgenij Pasternak nell'introduzione a M. Cvetaeva, R. M. Rilke, B. Pasternak, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, op. cit.;

arte nella fantasia e nelle idee, e capaci di fondere ancora poesia e vita. A rafforzare l'interesse di Rilke per la Russia fu, come per Benjamin, una donna: Lou Andreas Salomè, una scrittrice sposata e di quattordici anni maggiore. Rilke conobbe la Salomè a Monaco nel 1897 e tra i due nacque subito una reciproca ammirazione e un'intensa passione; insieme viaggiarono a lungo visitando diversi paesi, tra i quali la Russia, di cui la Salomè era in parte originaria.

Nell'aprile 1899 Rilke giunse a Mosca con i coniugi Andreas; si trattenne in Russia un mese e mezzo, passato per la maggior parte in solitudine. Le impressioni di questo viaggio si ritrovano in alcune lettere e nelle poesie della seconda parte dello *Stundenbuch*: il *Libro del pellegrinaggio*, nel quale Rilke ripercorre la Russia da santuario a santuario: «Ma la Russia domina già nella prima parte ed è idealmente presente nella terza, dove Rilke alla miseria materiale del proletariato parigino oppone la spirituale ricchezza del mendicante russo; sicché l'opera intera sta nel segno dell'esperienza rilkiana della Russia»⁸⁷.

Tornato in patria Rilke si concentrò sullo studio del russo e di tutto ciò che alla Russia era legato. Scrisse, ad esempio, un saggio sull'arte russa (della quale egli apprezzava particolarmente le icone antiche), e si occupò di diverse traduzioni, tra le quali *Il Gabbiano* di Èechov. Nel 1900 Rilke e Andreas-Salomè ripartirono per un nuovo, e più lungo viaggio in Russia.

L'esperienza russa fu per Rilke un grande arricchimento, che dette i suoi frutti anche negli anni e nelle opere successive. Influenzate dal mondo slavo sono anche le *Geschichten vom lieben Gott*, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Poco dopo il suo secondo viaggio Rilke scrisse, inoltre, il saggio *Principali tendenze nell'arte russa contemporanea*, e cominciò anche a comporre

delle poesie in russo. Rilke ammirava molto il popolo russo, e vi vedeva quello che in occidente mancava, cioè la forza creativa del popolo. Grazie alla Russia Rilke si sentì riconfermare la propria vocazione artistica.

"E voglio subito assicurarvi che Voi e i Vostri parenti, tutto ciò che riguarda la vecchia Russia (l'indimenticabile Skazka [favola] misteriosa) e quello che mi avete ricordato nella Vostra lettera, tutto questo è per me rimasto familiare, caro, sacro, è ormai per sempre base della mia vita."⁸⁸

⁸⁷ Ladislao Mittner, op. cit. pag. 1130;

⁸⁸ Rilke in una lettera a Pasternak del 1926;

Conclusione

Il ventesimo secolo ha conosciuto molteplici flussi migratori, causati da guerre, rivoluzioni o svolte politiche. Oltre quella russa, possiamo ricordare l'emigrazione polacca o quella dei paesi balcanici, l'emigrazione spagnola del 1938, l'emigrazione austro-tedesca degli anni trenta causata dalla salita al potere di Hitler e l'emigrazione ebraica, l'enorme diaspora generata dall'antisemitismo nazista. Non è quindi un fenomeno isolato il costituirsi di colonie di emigrati in paesi stranieri.

Il caso dell'emigrazione russa a Berlino è però singolare: senza il flusso migratorio che ha portato circa mezzo milione di russi a Berlino tra il 1919 e il 1924, e senza i successivi viaggi in Unione Sovietica di esponenti della cultura tedesca, non sarebbe certamente stata possibile l'enorme quantità di scambi culturali, artistici e politici che ebbero luogo tra Germania e Russia, paesi così vicini ma allo stesso tempo lontani.

E' soprattutto grazie alla grande vivacità ed organizzazione della colonia russa a Berlino se ci furono effettivamente occasioni che permisero agli intellettuali tedeschi di conoscere ed apprezzare la cultura di questo paese. Le numerose riviste, artistiche, politiche, culturali o professionali, pubblicate dai russi a Berlino, ad esempio, hanno consentito agli emigrati di mantenere i rapporti con la patria, e allo stesso tempo di allacciare un dialogo con il paese che li ospitava. Fu per merito delle molteplici organizzazioni politiche, culturali e artistiche, che poterono essere costruiti dei ponti tra intellettuali russi e tedeschi, che facilitarono la reciproca conoscenza e un ricco scambio culturale. Pensiamo ad esempio al fervore delle attività promosse dal *Haus der Künste*, che ospitava costantemente intellettuali ed artisti di

entrambi i paesi, organizzando dibattiti culturali, serate musicali o letture di opere appena pubblicate.

Gli emigrati cercarono di mantenere il più possibile vivi la tradizione e il folklore russi. Essi costituirono proprie scuole, propri negozi, propri giornali e anche propri momenti di divertimento, come i piccoli teatri o cabaret artistici - di cui un esempio è il celebre *Blauer Vogel* - i quali, nonostante le modeste dimensioni e la breve esistenza, svolsero un ruolo rilevante all'interno della vita teatrale berlinese. Inoltre, grazie alla grande quantità di compagnie teatrali pietroburghesi e moscovite, guidate da noti e affermati registi russi come Stanislavskij, Mejerchol'd o Tairov, in tournèe a Berlino, i registi e gli attori tedeschi poterono conoscere e apprezzare il teatro russo, prendendo spunto per nuovi metodi di recitazione e scenografie innovative. Per di più le peregrinazioni di compagnie "nomadi" con fini politico-sociali, come *Die Blaue Bluse*, stimolarono la nascita anche in Germania di nuovi generi e forme di teatro, come ad esempio gli *Sprechchöre*, le *Volksbühnen* o il *Proletarisches Theater*.

Anche il cinema tedesco risentì fortemente dell'influsso russo, tanto che verso la metà degli anni Venti i film sovietici erano costantemente presenti nelle sale cinematografiche tedesche. Essi costituirono una novità sia per la freschezza dello stile sia per i contenuti rivoluzionari, proponendosi come alternativa al cinema capitalista o borghese appena nato in Germania. Il cinema sovietico, con film memorabili come *Hunger in Sowjet Russland* o *Die Wolga hinunter*, ebbe successo soprattutto per i messaggi di ideologia politica che conteneva, e per questo divenne presto un valido strumento di propaganda operaia, riuscendo a raggiungere, in quanto mezzo di comunicazione di massa, un vasto pubblico.

L'influenza sul paese ospitante è dipesa molto spesso dalla possibilità dei russi emigrati di aprirsi e trovare un dialogo con la società del paese in cui si trovavano. Molte difficoltà in questo senso sono state causate dalla lingua, ed è per questo che l'impatto di poeti o narratori, della letteratura in genere, è stato minore rispetto a quello delle arti figurative che, non avendo bisogno di essere tradotte per essere comprese, sono state ammirate ed imitate in tutto il mondo. La pittura d'avanguardia, le originalissime sculture e l'architettura singolare degli artisti russi, che cercano di cambiare il mondo e di creare un'arte utile con l'impiego di materiali d'uso quotidiano, sono entrate all'improvviso energicamente, come un'ondata di novità, nel mondo artistico tedesco, rivoluzionando i concetti e le idee fino allora seguiti. Dal costruttivismo e dal suprematismo russo, ad esempio, si sviluppò ulteriormente in Germania l'idea della *Gesamtkunstwerk*, che oltre che nella pittura si trova alla base del lavoro del *Bauhaus*.

L'influenza della cultura e del pensiero russo in Germania non si esaurisce però nei "dorati" anni Venti; se pure è vero che durante gli anni del nazismo tutto ciò che era legato alla Russia fu soppresso, in quanto associato al comunismo, dal 1945 l'influsso sovietico riappare in Germania e, soprattutto nella DDR, i rapporti tra i due paesi si moltiplicano in tutti i campi.

L'interesse per la Russia, per la sua arte, le sue tradizioni, la sua cultura è tutt'oggi ancora vivo in Germania, e specialmente a Berlino: a dimostrazione di ciò sono le innumerevoli mostre, d'arte ma non solo, che continuano a susseguirsi negli ultimi anni⁸⁹. Solo quattro

⁸⁹ A testimoniare che l'interesse per la Russia non è finito sono la mostra "Avantgarde Osteuropa 1910-1930" allestita nel 1967 da Eberhardt Roters, e "Tendenzen der 20er Jahre" presentata nel 1977 alla Nationalgalerie. Nello stesso anno si tenne a Berlino la mostra "Kunst aus der Revolution. Kunst in die Produktion". Nel 1978 venne portata a Berlino da Mosca "Majakovskij, 20 Jahre Arbeit" e nel 1983 l'esposizione "Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts". Alla Berlinische Galerie vennero inoltre esposte le opere di Naum Gabo nel 1989, e di Ivan Puni nel 1992

anni fa, ad esempio si è tenuta a Berlino alla *Berlinische Galerie*, *Landesmuseum für Moderne Kunst*, dal 3 settembre 1995 al gennaio 1996, la grande mostra "Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950", che è stata poi ospitata al Puškin Museum di Mosca dal primo marzo al luglio 1996. Questa mostra vuole essere una testimonianza di tutti gli scambi tra Berlino e Mosca e i loro rispettivi paesi nella prima metà del nostro secolo. Per la prima volta non vengono esposte soltanto le arti figurative, ma sono prese in considerazione la fotografia, l'architettura, il teatro, la letteratura, la musica e il cinema.

L'influenza russa, come si è visto, si può trovare in quasi tutti i settori della vita culturale berlinese: l'arte russa è stata, e continua ad essere un esempio e un modello per gli artisti tedeschi, il teatro ha portato una ventata di novità e aiutato a superare le forme teatrali tradizionali e borghesi, il cinema ha dato il via ad un nuovo filone artistico-politico, la letteratura ha stimolato l'attenzione verso il paese russo ancora quasi sconosciuto, e le idee politiche hanno spesso costituito uno spunto per riflessioni circa il sistema di governo e l'organizzazione statale.

In questo lavoro ho cercato di mettere in evidenza il valore originale del contributo culturale e artistico portato dagli emigrati russi, il quale però è talmente vasto e penetrante da non poter essere pienamente elencato, anche perché è confluito nella cultura tedesca diventandone parte integrante e difficilmente scindibile.

Bibliografia

- AA.VV., Deutschland Sowjetunion. Aus fünf Jahrzehnten kultureller Zusammenhänge, Humboldt Universität, Berlino, 1966;
- Ahrends Günter, Hrsg, Konstantin Stanislawskij. Neue Aspekte und Perspektiven, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1992;
- Anceschi Luciano, L'idea del teatro e la crisi del naturalismo, Calderini Edizioni, Bologna, 1971;
- Antonowa, Merkert, Berlin-Moskva 1900-1950, Prestel Verlag, München- New York, 1995;
- Barthel Max, Die Reise nach Rußland, Verlag Junge Garde, Berlin, 1921;
- Benjamin Walter, Diario Moscovita, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1980;
- Benjamin W., Immagini di città, Einaudi, Torino, 1971;
- Benjamin W., Moskau, in: «Die Kreatur» 1/1927, in: W. Benjamin, Gesammelte Schriften IV 1, Frankfurt, 1980;
- Benjamin W., Verein der Freunde des neuen Rußland, in Gesammelte Schriften, IV, Frankfurt, 1980;
- Beyer Th., Andrej Belyj. The Berlin Years 1921-1923, in: «Zeitschrift für slavische Philologie» 50, 1990;
- Beyer T., Kratz G., Werner X., Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem ersten Weltkrieg, Berlin Verlag A. Spitz, Berlin, 1987;
- Bielfeldt Hans Halm, Rosenfeld Günter, Hrsg, Deutschland-Sowjetunion. Aus fünf Jahrzehnten kultureller Zusammenarbeit, Verlag Humboldt Universität, Berlin, 1966;
- Böhmig Michaela, Das russische Theater in Berlin 1919-1931, München, 1990;
- Bontempelli, Chiarini, La cultura di Weimar, Bulzoni editore, Roma, 1979;
- Brauneck Manfred, Theater in 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1982;
- Brecht Bertolt, Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1993;
- Brecht Bertolt, Schriften über Theater, hrsg von Werner Hecht, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlino, 1977;
- Brecht Bertolt, Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt, 1957;

- Brecht Bertolt, Scritti teatrali, Einaudi editore, Torino, 1962;
- Cagri M., Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud, Torino, 1973;
- Chiarini Paolo, a cura di , Il teatro nella Repubblica di Weimar, Officina Edizioni, Roma, 1978;
- Chiarini Paolo, a cura di, Il teatro nella repubblica di Weimar, Istituto Italiano di studi germanici, Roma, 1984;
- Chiarini Paolo, Ipotesi per Brecht, in: «Studi Germanici», IV (1966),n.1;
- Chiarini Paolo, a cura di, Erwin Piscator, 1893-1966, Officina Edizioni, Roma, 1978;
- Cruciani Fabrizio, Falletti Clelia, Civiltà teatrale nel XX secolo, Il Mulino editore, Bologna, 1986;
- Cvetaeva M., Pasternak B., Rilke R. M., Il settimo sogno. Lettere 1926, Editori riuniti, Roma, 1980;
- D'Amico Silvio, a cura di, La regia teatrale, Angelo Belardetti editore, Roma;
- Dych Harvey Leonard, Weimar Germany and soviet Russia 1926-1933, Columbia University Press, New York, 1966;
- Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V., (a cura di), Storia della letteratura russa, Einaudi, Torino, 1990;
- Ewen Fredric, Bertolt Brecht. La via, l'opera, i tempi, Feltrinelli editore, Milano, 1967;
- Fischer-Lichte Erika, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Franke Verlag, Tübingen, 1993;
- Friedrich Thomas, Berlino 1918-1933, Idealibri, Milano,1991;
- Freydank Ruth, Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Argon Verlag, Berlin, 1988;
- Gay Peter, La cultura di Weimar, Dedalo libri, Bari, 1978;
- Geller, Nekric, Storia dell'URSS dal 1917 a oggi, Rizzoli Editore, Milano, 1984;
- Gittermann Vallentin, Storia della Russia, La nuova Italia editrice, Firenze, 1980;
- Grignaffini, Quaresima, Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar, Marsilio, 1978;
- Goertz Heinrich, Erwin Piscator, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1974;

- Gorsen P., Knödler-Bunte E., Hrsg, Proletkult1: System einer proletarischen Kultur. Proletkult2: Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925, Bad Cannstadt, Stuttgart, 1974;
- Gordon Mel, Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro dell'Arte alle tecniche dell'Actors Studio, Marsilio editori, Venezia, 1922;
- Großmann Stefan, Russische Deutsche Vereinigung, in «Das Tagebuch» 4, 1923;
- Haftmann Werner, Malerei im 20. Jahrhundert I, Prestel Verlag, München, 1987;
- Hentschel Ingrid, Brecht und Stanislavskij und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Henschel Verlag, Berlin, 1997;
- Hermand J., Trommler F., Die Kultur der Weimarer Republik, Nyphenburger Verlagshandlung, Monaco, 1978;
- Hermann Peter, Das "Russland außerhalb der Grenzen". Zur Geschichte des antibolschewistischen Kampfes der russischen Emigranten seit 1917, in «Zeitschrift für Politik» 15, 1968;
- Hoffmann H., Klotz H., Die Kultur unseres Jahrhunderts 1918-1933, Econ Verlag, Düsseldorf/ Wien/ New York/ Moskau, 1993;
- Hoffmeier Dieter, Über den Zugang Brechts zum Werk Stanislavskis, in «Theater Zeitschrift» 31-32, 1992;
- Holitscher A., Drei Monate in Sowjetrußland, Fischer Verlag, Berlin, 1921;
- Innes C. D., Erwin Piscator's political theater. The development of modern German drama, Cambridge University Press, 1972;
- Jung Franz, Reise in Russland, Verlag der KAPD, Berlin, 1920;
- Kiebuszinska Kristine, Revolutionaries in the Theater. Meyerhold, Brecht and Witkiewicz, UMI Research Press, London, 1988;
- Kindermann Heinz, Theatergeschichte Europas, IX Band, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1974;
- Kisch Egon Erwin, Zaren, Popen und Bolschewiken, Reiss Verlag, Berlin, 1961;
- Knopf Jan, Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche, Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1984;
- Koopmann Helmut, Theo Stammen, Hrsg, Bertolt Brecht. Aspekte seines Werkes. Spuren seiner Wirkung, Verlag Ernst Vögel, München, 1994;
- Kroeker A., Bilder aus Sowjetrußland, TH. Urban, Stiergau, 1930;

- Lacis Asja, Professione rivoluzionaria, Feltrinelli editore, Milano, 1976;
- Laquer Walter, La Repubblica di Weimar, Rizzoli Editore, Milano, 1977;
- Laqueur W., Rußland und Deutschland, Berlin, 1965;
- Lo Gatto, Storia della letteratura russa contemporanea, Nuova accademia editrice, Milano;
- Masaryk T. G., La Russia e L'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia, Istituto romano editoriale, Roma, 1925;
- Mejerchol'd Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, La cité, Losanna;
- Mejerchol'd Vsevolod, L'attore biomeccanico, Ubulibri, Milano, 1993;
- Mierau Fritz, Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918-1933, Reclam Verlag, Leipzig, 1991;
- Mirskij, Storia della letteratura russa, Garzanti, Milano, 1965;
- Müller August, Deutsch-russische Wirtschaftskollaboration, in «Das Tagebuch»4, 1923;
- Münch Hans, Die Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland in der Weimarer Republik, DDR Satz und Druck, Potsdam, 1980;
- Neret Gilles, Die Kunst der zwanziger Jahre, Office du livre Fribourg und Orell Füssli, Zurich, 1986;
- Pacquet Alfons, Rußland heute, in «Das Tagebuch» 1, 1920;
- Perlini Tito, Contemporaneità di Rilke, in Aurelia Gruber Benco, a cura di, Atti del primo convegno 27-28 settembre 1972, Duino, Treviso;
- Piscator Erwin, Il teatro politico, Edizioni Einaudi, Torino, 1960;
- Piscator E, Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters, in: Schriften 2: Aufsätze, Rede Gespräche, a cura di L. Hoffmann, Berlino, 1968;
- Platone,(a cura di), Scrittori russi a Berlino, Napoli, Liguori, 1994, in: «Europa Orientalis» xv, 1996/1;
- Pohle Richard, Rußland und das deutsche Reich, Schröder, Bonn, 1922;
- Quaresima, Cinema e rivoluzione: la via tedesca, Longanesi e C., Milano, 1979;
- Raëff Marc, Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939, Oxford University Press, 1990;

- Rilke R. M., Salomé L. A., Epistolario, La tartaruga edizioni, Milano, 1984;
- Ripellino A.M., Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde, Köln, 1964;
- Ripellino A.M., Vsevolod Emilevič Mejerchol'd, V. I. Nemirovič-Dančenko, N. P. Ochlopkov, in Enciclopedia dello spettacolo, vol.VII, 1960;
- Rischbieter Henning, Hrsg, Bühne und bildende Kunst im xx Jahrhundert. Maler und Bildhauer Arbeiten für das Theater, Friedrich Verlag, Hannover, 1968;
- Roberts Julian, Walter Benjamin, Il Mulino, Bologna, 1987;
- Rosenfeld G., Sowjetrussland und Deutschland 1917-1922, Akademie Verlag, Berlino, 1960;
- Roth J., Viaggio in Russia, Adelphi, Milano, 1981;
- Roth J., Die russische Grenze, in Werke, das journalistische Werk 1924-1928, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1990;
- Rothers Eberhard, Berlin 1910-1933, Edizioni di Comunità, Milano, 1983;
- Ruhrberg Karl, Die Malerei unseres Jahrhunderts, Econ Verlag, Düsseldorf/Wien/ New York, 1987;
- Salomé Lou Andreas, In Russia con Rainer, Bollati Boringhieri, Torino, 1994;
- Satta Boschian Laura, Dalla Santa Russia all'URSS, 1905-1924, Edizioni Studium, Roma, 1988;
- Scandura C., Das russische Berlin 1921-1924, in «Europa Orientalis» VI(1987);
- Schlögel Karl, Der große Exodus. Die russische Emigration in ihre Zentren 1917 bis 1941, Verlag CH. Beck, München, 1994;
- Schrader B., Schebera J., Die "goldenen" zwanziger Jahre, Hermann Böhlaus Nachf., Graz-Wien, 1978;
- Schrader B., Schebera J., Kunst-metropole. Berlin 1918-1933, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1987;
- Setzer Heinz, Hrsg, Ein Leben im Ostwind. Eine Ausstellung aus dem Nachlaß des Übersetzers und Schriftstellers Johannes von Guenther (1886-1973) mit dem Katalog seiner russischen Bibliothek, Universitätsbibliothek, Tübingen, 1996;
- Siebenhaar Klaus, Hrsg, Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1992;

- Stanislavskij Konstantin, La mia vita nell'arte, Einaudi editore, Torino, 1963;
- Stanislavskij Konstantin, Il lavoro dell'attore, editori Laterza, Bari, 1956;
- Stanislavskij Konstantin, Il lavoro dell'attore sul personaggio, editori Laterza, Roma 1988;
- Stanislavskij Konstantin, Stanislavskij's Legacy, Elizabeth Reynolds Hapgood, 1968;
- Terras Victor, A History of Russian Literature, Yale University Press, 1991;
- Toller Ernst, Quer durch. Reisebilder und Reden, Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1930;
- Trachtenberg Jakow, Das Land das blutet. Bilder aus dem heutigen Russland, Berlin, Wilmsdorfer str., 1928;
- Volkmann Hans Erich, Die russische Emigration in Deutschland 1919-1929, Würzburg, 1966;
- Weimarer Republik, Hrsg von Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Elefanten Press, Berlin, 1977;
- Weiskopf Franz Karl, Umsteigen ins 21. Jahrhundert. Episoden von einer Reise durch die Sowjetunion, Malikverlag, Berlin, 1927;
- Winzer Fritz, Emigranten. Geschichte der Emigration in Europa, Verlag Ullstein, Frankfurt/Berlin, 1986;