



DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture straniere

XXXII ciclo

Tesi di Dottorato in Letteratura tedesca

SSD: L- LIN/13 Letteratura Tedesca

**IL MAXIM-GORKI-THEATER:
STORIA DI UN'ISTITUZIONE SOVIETICA A BERLINO**

Dottorando: Edoardo Marconi (Matr: 24815)

Tutor: Prof. Giovanni Sampaolo

Co-tutor: Prof.ssa Laura Piccolo

a.a. 2018-2019

INDICE

PREMESSA	p. 3
1 TRA “STUNDE NULL” E “ZEITENWENDE”	
1.1 L’inizio in esilio.	p. 7
1.2 Il Modello sovietico: Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen!	p. 18
1.3 Cultura tra le macerie.	p. 31
1.4 Guerra fredda: Il I Congresso degli Scrittori e <i>Die russische Frage</i> .	p. 42
2 MAXIM VALLENTIN E IL JUNGES ENSEMBLE	
2.1 Un nuovo inizio a Weimar.	p. 58
2.2 <i>Der Feigling</i> , <i>Kamerad Mimi</i> e <i>Das grüne Signal</i> : un primo approccio contemporaneo.	p. 70
3 IL MAXIM-GORKI-THEATER	
3.1 Un nuovo inizio a Berlino tra prestigio e scetticismo.	p. 106
3.2 Il nuovo teatro e le esigenze politiche.	p. 108
3.3 I primi anni del Maxim-Gorki-Theater: 1952-1955.	p. 118
3.4 Il Maxim-Gorki-Theater dopo il 17 giugno 1953.	p. 129
3.5. Il Maxim-Gorki-Theater e la Guerra fredda tra drammaturgia sovietica e prestigio occidentale: 1955-1961.	p. 141
4 CONCLUSIONI	p. 188
APPENDICE	p. 190
APPENDICE FOTOGRAFICA	p. 201
BIBLIOGRAFIA	p. 209

PREMESSA

La storia del Maxim-Gorki-Theater è indissolubilmente legata alla SED e agli avvenimenti storici che hanno interessato la capitale tedesca nella seconda metà del secolo scorso. La peculiarità di questo teatro consiste nella completa sottomissione alle direttive ufficiali del partito di cui è il fiore all'occhiello e strumento propagandistico ufficiale. L'indiscussa supremazia del contenuto politico si traduce in rappresentazioni quasi mai soddisfacenti da un punto di vista drammaturgico, ma sempre corrette ideologicamente e fedeli alla missione culturale prefissata. La scelta dei testi da portare in scena spetta alla Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, che nei primi anni di attività opta per pièce teatrali praticamente sconosciute, opera di autori sovietici contemporanei. È il caso, per esempio, di *Für die auf See* di Boris Lavrenev con cui il teatro viene inaugurato il 30 ottobre 1952: si tratta di un testo tradotto dal russo esclusivamente per la rappresentazione teatrale e mai pubblicato. *Sturmflut*, di Erich Blach, è invece stato appositamente commissionato all'autore dalla SED nel 1954 e portato in scena l'anno seguente; anche in questo caso il testo, conservato oggi nell'archivio del teatro, non è mai stato stampato, rimanendo praticamente inaccessibile.

La decisione di riassumere dettagliatamente la trama di alcune delle rappresentazioni che ebbero luogo al Maxim-Gorki-Theater nasce non solo dal fatto che oggi i testi rappresentati su quel palcoscenico negli anni Cinquanta risultano pressoché irreperibili, ma anche dalla necessità di mettere in risalto il loro contenuto e la loro funzione ideologica. La mancata pubblicazione di alcune opere è la conseguenza primaria del non raggiungimento dell'obiettivo principale legato alla fondazione del Maxim-Gorki-Theater: la rieducazione antifascista in ambito culturale e la diffusione nella DDR di quello che sarà definito il "modello sovietico". Il fallimento di questa prima fase sperimentale drammaturgica coincide con quello della politica della SED, sancito dalla costruzione del Muro di Berlino. Gli avvenimenti del 13 agosto 1961 segnano l'inizio di un periodo di crisi per il Gorki, che si vede privato della sua funzione propagandistica, ma anche l'inizio di un processo di autocensura storica, una deliberata volontà di cancellazione di quell'esperimento, che porterà alla distruzione di gran parte del materiale d'archivio relativo non solo ai primi anni di attività del teatro, bensì anche agli antefatti che hanno portato alla sua fondazione.

È stato possibile colmare queste lacune grazie a preziose testimonianze.

Grazie anzitutto alla collaborazione dell'archivio del Maxim-Gorki-Theater, nella persona di Sabine Koß, oggi direttrice dell'archivio in cui lavora dal 1986.

Tra le testimonianze più importanti per la realizzazione di questo lavoro va menzionata quella di Hans-Rainer John, amico di Maxim Vallentin, già drammaturgo della compagnia itinerante Junges Ensemble e, in seguito, del Maxim-Gorki-Theater, dove lavorò fino al 1958. Gli incontri con John in un elegante caffè della Karl-Marx-Allee hanno permesso di ricostruire la storia dei primi anni di attività del teatro e, in particolare, di approfondire l'atteggiamento ostile del pubblico berlinese nei confronti del teatro. Nel corso dei colloqui, John ha approfondito inoltre la funzione della censura preventiva, particolarmente rigida nei confronti del Maxim-Gorki-Theater, e l'impossibilità di opporsi a una presenza tangibile, ma ufficialmente inesistente. John ha fornito anche materiale statistico dal proprio ricchissimo archivio privato, riguardante il numero delle rappresentazioni delle singole pièce e la media degli spettatori. Si tratta delle uniche stime esistenti sull'attività drammaturgica del Maxim-Gorki-Theater, dal valore inestimabile per stabilire la popolarità del teatro, nonché l'effettivo gradimento del suo cartellone tra la popolazione berlinese.

Altrettanto decisivo è stato anche l'aiuto di Ilse Reinsberg, già studentessa negli anni Settanta della Theaterhochschule Hans Otto di Lipsia, fondata in seguito alla chiusura del Deutsches Theater-Institut Weimar Schloß Belvedere. Si tratta di istituzioni tramontate dopo la *Wende* con i rispettivi archivi, ma nel 1975, Reinsberg riportò nella sua tesi di laurea un'intervista a Maxim Vallentin, in cui il regista racconta la propria esperienza in Unione Sovietica e il suo approccio al metodo Stanislavskij.¹

Gli avvenimenti politici del 1989 e la riunificazione delle due Germanie nel 1990 hanno a loro volta condannato all'oblio i primi anni della storia del teatro dietro la Neue Wache, a causa della mancanza di interesse per un teatro e il suo archivio, i cui materiali relativi agli anni Cinquanta sono stati consultati da chi scrive per la prima volta nel 2016. Il mio interesse per la storia di questo teatro nasce dalla denominazione sovietica e dalla centralissima collocazione berlinese e dal desiderio di comprendere il meccanismo di un teatro fondato per la diffusione della cultura russa e sovietica in una Berlino divisa solo sulla carta e non ancora da un muro.

La *débaçle* dell'obiettivo legato alla fondazione del Maxim-Gorki-Theater è in parte dovuta proprio alla posizione del teatro stesso: la centralità e la vicinanza agli altri teatri storici della città ne hanno fortemente penalizzato l'attività, mentre la vicinanza al confine con Berlino Ovest, situato circa due chilometri a ovest, ha compromesso qualsiasi propaganda ideologica,

¹ Cfr. Ilse Reinsberg, *Gespräch mit Maxim Vallentin am 15. 4.1975*, Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin, Leipzig 1975. Senza numeri di pagina.

inficiata dalla babilonia di stimoli offerti dalla vivacità occidentale. Se la costruzione del Muro ha permesso alla DDR di celare questo insuccesso politico in ambito drammaturgico e al Maxim-Gorki-Theater di continuare a esistere, la caduta del Muro e la riunificazione tedesca hanno relegato in un archivio le ultime tracce rimaste della disfatta. Gran parte dell'impopolarità del teatro è, inoltre, ascrivibile alla scelta di un nome che simboleggia un orientamento apertamente filosovietico, in un periodo in cui era ancora forte l'avversione nei confronti dell'Urss per via del recente ricordo della guerra e dei soprusi dell'Armata Rossa. Se il Maxim-Gorki-Theater fosse stato fondato in un'altra città della DDR e, se si fosse optato per un nome differente, la funziona propagandistica avrebbe raggiunto molto probabilmente obiettivi migliori e la drammaturgia della DDR si sarebbe arricchita di un'ulteriore pagina.



Maxim Gorki Theater Berlin, 1952 (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin)

[...] Es war eben auch eine Bühnenrepublik. Nicht nur waren ihre Machthaber in die Jahre gekommen und zu skurrilen Figuren einer Tafelrunde geworden, die sich mehr und mehr von der Realität entfernte. Auch buchstäblich war die DDR eine Republik mit vielen Bühnen-Theaterbühnen.²

² Wolfgang Bergmann Thomas Irmer, Matthias Schmidt (Hrsg.), *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*, Alexander Verlag, Berlin 2003, p. 7.

1 TRA “STUNDE NULL” E “ZEITENWENDE”

1.1 L’inizio in esilio

La storia del teatro della Repubblica Democratica Tedesca non inizia né al termine della Seconda guerra mondiale né con la fondazione della Repubblica, il 7 ottobre 1949. La storia del teatro tedesco orientale comincia durante l’esilio moscovita di alcuni artisti e intellettuali comunisti tedeschi. Il 25 settembre 1944 si riunirono nella stanza di Wilhelm Pieck dell’Hotel Lux a Mosca alcune personalità politiche e culturali per confrontarsi sulla questione culturale nella nuova Germania³. Tra i presenti, oltre a Wilhelm Pieck, Fritz Erpenbeck, Gustav von Wangenheim, Hans Rodenberg anche Maxim Vallentin, che contribuisce alla discussione con una relazione dal titolo *Einleitende Bemerkungen zur Ausarbeitung von Richtlinien (Theater)*⁴, che si rivelerà di fondamentale importanza per la storia del teatro nella Repubblica Democratica Tedesca. Vallentin, durante l’esilio moscovita, sviluppa e analizza una nuova concezione teatrale per la Germania del dopoguerra: si tratta di una concezione unitaria e, soprattutto, basata su un’ideologia politica e culturale ben precisa, quella del Realismo socialista, e sul metodo Stanislavskij. Questa nuova concezione teatrale prevede, oltre a una produzione continuativa di lavori e messe in scena, anche una “critica teatrale sviluppata”⁵. Vallentin, in questa occasione, oltre a elogiare il modello sovietico come esempio da seguire, enumera anche i nomi di coloro che ritiene possano contribuire con successo alla causa: Friedrich Wolf, Gustav von Wangenheim, Hans Rodenberg, Heinrich Greif, Ernst Held e, ovviamente, se stesso. Vallentin immagina un teatro e una critica teatrale che siano «[...] Helfer und Ergnzer der Buhne bei der Volkserziehung».⁶ La relazione di Vallentin presentata il 25 settembre 1944 a Mosca,  importante anche perch per la prima volta viene nominato il parallelo tra l’idea di un teatro nazionale tedesco e l’ideale comunista:

³ Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Ch. Links Verlag, Berlin 2000, p. 12.

⁴ Maxim Vallentin, *Einleitende Bemerkungen zur Ausarbeitung von Richtlinien (Theater)*, in Stuber, *Spielräume und Grenzen*, cit. p. 258.

⁵ Ivi, p. 257.

⁶ Ivi, p. 260.

[...] Es geht [...] um den Aufbau einer deutschen nationalen Theaterkultur [...]. In allem, in allen Fragen und Antworten, die wir stellen [...] muss unsere weite nationale Konzeption stecken. Der Kommunist – der beste Verfechter der nationalen Interessen seines Volkes. Das heißt angewandt auf die Kunst: Kunst ist Volksgut! und der beste Sammler, Hüter, Verteidiger und Mehrer des Volksgutes, Kunst, ist der Kommunist, der sich auch so dem Volk verbindet und das Volk dem Kommunismus. Die Anwendung dieser. Einstellung auf das Theater würde bedeuten: Kampf für das Deutsche National-Theater. Der Kommunist - der beste Förderer einer neuen in den besten deutschen und internationalen Traditionen wurzelnden Theaterkultur Deutschlands - hilft, die besten Geisteswerte zu mobilisieren zur Umbildung der deutschen Volksseele.⁷

Vallentin, inoltre, critica anche la KPD, accusandolo di ignorare le qualità e lo spessore degli artisti, e di considerarli come dei semplici funzionari. Non si tratta, ovviamente, di una presa di posizione a favore degli artisti e dell'arte, bensì di mettere in evidenza il potenziale artistico e la strumentalizzazione di quest'ultimo ai fini della propaganda.⁸

Quasi tutti gli artisti, i politici e i critici che prendono parte alla riunione moscovita nel 1944, così come altri esiliati, occuperanno, al loro rientro in Germania dopo la fine della Seconda guerra mondiale, posizioni di rilievo nella scena culturale prima della SBZ, poi della DDR. Lo stesso Maxim Vallentin, come vedremo, sarà cofondatore del Deutsches Theaterinstitut di Weimar e in seguito primo sovrintendente del Maxim-Gorki-Theater di Berlino.

F.C. Weiskopf ha usato, in riferimento all'esilio dei drammaturghi e degli sceneggiatori teatrali durante il regime nazionalsocialista, il termine *Sorgenkinder*⁹ dell'emigrazione, intendendo che, chi si occupa di teatro ha, a differenza degli scrittori di prosa, più difficoltà a lavorare: se uno scrittore può comunque produrre, scrivere per un popolo anche vivendo in esilio, non può esistere un teatro vivo senza un pubblico, in isolamento: chi si occupa di teatro, infatti, oltre alle difficoltà materiali dettate dalla mancanza di mezzi di produzione, è costretto a vivere l'esilio come un ostacolo alla propria attività, o per usare un termine coniato da Brecht, come

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 259.

⁹ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 2005, p. 95.

Inzwischenzeit,¹⁰ poiché sa di avere poche possibilità di veder messe in scena le proprie opere in esilio, e, al contempo, aspetta pazientemente, con lo sguardo rivolto al futuro, la fine dell'era nazista, sperando in una nuova era socialista in patria e, al contempo, chiedendosi quali manoscritti potranno essere utilizzabili per un nuovo inizio, quali saranno i temi attuali etc.

Nei primi anni del dopoguerra, vale a dire prima del ritorno di Brecht nel 1948, regna, anche dal punto di vista drammaturgico, grande incertezza e confusione: non si sa da dove ripartire e soprattutto in che modo, dato che i dodici anni di regime nazista avevano annientato il teatro, sia da un punto di vista materiale, ma anche e soprattutto da un punto di vista culturale, rendendo impossibile un riferimento al teatro rivoluzionario e proletario antecedente al 1933. Come punto di riferimento primario per un nuovo inizio viene scelta l'epoca della *Weimarer Klassik*, ritenuta sia artisticamente, sia ideologicamente adeguata, per dar vita a un'arte drammatica antifascista.

L'umanesimo borghese del diciottesimo secolo e gli ideali progressisti del Classicismo di Weimar costituiscono, infatti, un punto di partenza decisivo per un umanesimo attivo come strumento politico per la lotta antifascista e rivoluzionaria.

Nella storia ufficiale del teatro della DDR, in questa prima fase, definita in seguito *antifaschistisch-demokratische Revolution*, si assiste, in ambito drammaturgico, da un lato alla scelta di ricorrere ai classici e dall'altro ci si concentra sia su opere scritte durante l'esilio antifascista, ma anche su quelle scritte nell'immediato dopoguerra.¹¹

Lo scopo è quello di dare vita a un dramma di attualità, a prescindere dall'ambientazione storica e dalla data di composizione dell'opera, che smascheri e denunci il fascismo e che illustri al pubblico la propria responsabilità storica, facendolo sentire colpevole. Il duplice obiettivo di un *antifaschistisches Zeitstück*, corrisponde appieno al dovere del teatro dei primi anni del dopoguerra nella SBZ, quello di suscitare nello spettatore un'ammissione di responsabilità per il recente passato e, contemporaneamente, trovare risposte sulle cause delle barbarie fasciste e sul loro definitivo debellamento. Il compito del teatro è a sua volta parte integrante, in quanto mezzo di propaganda, della politica culturale della KPD e dell'amministrazione sovietica, che mira a una rieducazione del popolo tedesco nella propria zona d'occupazione.

¹⁰ Cfr. Richard Semrau, *Der Zweite Weltkrieg in Brechts Texten von 1940/41* in «Berliner Beiträge zur Hungarologie. Schriftenreihe des Fachgebiets Ungarische Literatur und Kultur an der Humboldt Universität zu Berlin», 1989, cit. da p. 68.

¹¹ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945 – 1968*, 2 voll, Henschel Verlag, Berlin 1972.

Non tutte le opere prodotte in esilio, però, possiedono questi requisiti poiché:

[...] was selbst nach dem Zusammenbruch des Hitlerreichs einem großen Teil des deutschen Volkes noch schwerfiel, nämlich die wahren Ursachen des Faschismus zu erkennen, das war vielen bürgerlichen Emigranten in den Jahren 1933 bis 1945 nicht möglich gewesen, weil sie zum großen Teil innerhalb der Schranken ihrer Klasse blieben.¹²

Tra i più validi esempi di *antifaschistisches Zeitstück* occorre ricordare *Professor Mamlock* di Friedrich Wolf. Scritto nel 1933 poco dopo l'ascesa al potere di Adolf Hitler, quando Wolf si trova da poco in esilio a Parigi, viene rappresentato per la prima volta in Germania il 9 gennaio 1946 al Deutsches Theater di Berlino, all'epoca ancora Hebbeltheater. La prima dell'opera si tiene il 19 gennaio 1934 in lingua yiddish a Varsavia e nel novembre dello stesso anno, per la prima volta in tedesco, a Zurigo. La prima trasposizione per il cinema risale al 1938 in Unione Sovietica, dove Wolf trascorre gran parte dell'esilio e, nel 1961 nella DDR ne verrà realizzata una seconda per la regia di Konrad Wolf, il figlio di Friedrich Wolf.

La pièce narra le vicende del professore Hans Mamlock, medico ebreo a capo di una clinica in una città tedesca nell'anno 1932, che assiste alla salita al potere di Hitler e all'inizio delle persecuzioni. Mamlock è un democratico che non vuole schierarsi politicamente e, quando, poco prima di un'operazione chirurgica, sente i suoi sottoposti e colleghi schierarsi politicamente e discutere animatamente sulle imminenti elezioni politiche, decide di vietare loro ogni dibattito politico durante l'orario di lavoro, in quanto il lavoro ha la priorità. Due dei medici, Hellpach e Inge Ruoff, sperano in una vittoria di Hitler, mentre il dottor Hirsch e il caporedattore del giornale «Neues Tagblatt», il dott. Sieder, in clinica in qualità di paziente, si schierano apertamente contro la vittoria di Hitler. Anche in casa, Mamlock decide di evitare ogni riferimento alla politica e, quando i nazionalsocialisti salgono al potere, ordina al figlio Rolf, giovane militante comunista, di cessare ogni attività politica. Ruth, la figlia adolescente, simpatizza per i nazionalsocialisti, mentre sua madre Ellen, evita, proprio come il marito, ogni coinvolgimento politico diretto. L'unico a rendersi conto della gravità crescente della situazione politica sembra essere Rolf, il quale non esita ad abbandonare la famiglia per sposare la causa comunista e dedicarsi all'attività di volantaggio contro la propaganda nazionalsocialista,

¹² Ivi, p. 85.

quando il padre gli intima di scegliere tra la causa e la famiglia. Anche dopo l'emanazione delle prime leggi sul divieto di lavoro riguardanti gli ebrei, Mamlock continua a credere testardamente alla costituzione e ad appellarsi ai valori della libertà e della giustizia, nonostante la realtà abbia ormai perso ogni traccia di democrazia. Queste sue valutazioni errate finiranno alla fine per costargli la vita.

L'obiettivo di Wolf, però, non è solo quello di spiegare la situazione politica attuale e di dimostrare la pericolosità del fascismo attraverso la politica antisemita del regime hitleriano, ma anche, contemporaneamente, incitare il pubblico alla rivolta contro i nazisti, anche ricorrendo a elementi del teatro Agit-Prop.

La motivazione ideologica dell'autore e il contesto politico in cui Wolf opera, hanno influito sin da subito sull'opera e lo hanno spinto ad apportare modifiche, anche sostanziali. Di conseguenza, del dramma esistono versioni differenti, da cui sono tratte le due trasposizioni cinematografiche.

Maria Teresa Sciacca ricostruisce la genesi dell'opera e ne evidenzia le differenze. Se in una prima fase la questione ebraica assume un ruolo di primo piano, in seguito l'attenzione si sposta sui lavoratori e sulla classe operaia, che diventano l'obiettivo primario della persecuzione nazista, e sul ruolo della resistenza antifascista¹³. Inoltre, la prima versione dell'opera viene criticata dalla stampa borghese che la definisce poco oggettiva e limitata, dato che fornisce una rappresentazione unidimensionale del nazionalsocialismo, e ciò contribuisce, sebbene in misura minore, a spingere Wolf ad apportare modifiche sostanziali alla sua pièce. La motivazione principale, infatti, che spinge Wolf a modificare, anzi meglio, a stravolgere la sua opera è dovuta a molteplici fattori che posso essere sintetizzati in tre categorie: le difficoltà dell'esilio per la drammaturgia, la situazione politica e le "interferenze" sovietiche. Le difficoltà dell'esilio per la drammaturgia e per i suoi *Sorgenkinder*, i drammaturghi, hanno influito molto sulla genesi dell'opera di Wolf che concepisce, in un primo momento, il dramma per un pubblico di lingua tedesca e che, quando lascia la Germania e si reca a Parigi, condivide il pensiero comune, vale a dire che la dittatura nazionalsocialista in Germania sarebbe stata una parentesi di breve durata. Di conseguenza, elabora la prima versione¹⁴ di *Professor Mamlock*, terminata nell'estate

¹³ Maria Teresa Sciacca, *Theater ohne Publikum: Literatur im Exil am Beispiel Friedrich Wolfs*, Neofelis, Berlin 2015.

¹⁴ *Doktor Mamlocks Ausweg: Ein Schauspiel aus Deutschland 1934*, dattiloscritto, senza data [ca.1933], 149 pp. Bundesarchiv Berlin, Arthur Pieck, Sign. NY4130. Per la ricostruzione completa dell'opera e delle sue versioni, cfr. Op. cit. Sciacca, 2015.

del 1933, basandosi sulla quotidianità tedesca, a lui ancora molto familiare, con l'intenzione di poterla rappresentare nei Paesi confinanti, come poi accadrà in Polonia e in Svizzera.

Il cambiamento di pubblico è, però, inevitabile anche per Wolf che, dopo il 1933, non si rivolge più a una specifica classe sociale, quella a lui più congeniale, cioè il proletariato tedesco, bensì cerca di rivolgersi a strati sempre più variegati della società, allineandosi con la nuova linea politica alla ricerca di consensi tra la classe media per sconfiggere il nazismo.

Va precisato, tuttavia, che questo cambiamento di pubblico non corrisponde, nel caso di Wolf, a un cambiamento di stile nella concezione drammaturgica. Anche gli elementi di Agitprop della prima versione di *Professor Mamlock*, e di altre opere, nonché il ricorso a elementi del teatro epico (ad esempio, l'uso di manifesti e volantini, canzoni etc.) non devono ingannare: la concezione drammaturgica di Wolf resta quella dell'identificazione, i cui modelli, protagonista vs. antagonista ed eroe vs. antieroe sono sempre presenti, anche nelle opere successive, e in cui lo spettatore ha sempre un ruolo passivo.

Proprio dopo la messa in scena di Zurigo, Wolf realizza che la situazione politica tedesca non è destinata a migliorare a breve termine e decide di stravolgere il testo, a partire dal titolo.¹⁵

La modifica in *Tragödie der westlichen Demokratie* è dettata dalla volontà di raccontare il collasso della democrazia e delle sue istituzioni liberali, la tragedia della borghesia che ha votato Hitler per salvarsi dal comunismo, ma che così facendo si è autodistrutta. Rolf, il figlio del professor Mamlock, è il nuovo eroe che deve condurre gli altri sulla retta via, quella della lotta di classe e del comunismo. Un altro nuovo elemento è la conversione della collega di Mamlock, la dott.ssa Ruoff, che, da convinta sostenitrice di Hitler, diventa una fervente sostenitrice della lotta di classe e della causa comunista grazie all'amore per Rolf. Questa scelta di Wolf è facilmente riconducibile alla volontà di portare sulla scena una pièce che dimostri ottimismo per il futuro, un futuro in cui il partito comunista non è ancora sconfitto, anzi dove la vittoria della resistenza antifascista sembra ormai imminente. La prima versione, infatti, è stata criticata dalla stampa anche per la negatività e il pessimismo con cui rappresentavano il momento storico, in particolar modo la "questione ebraica".¹⁶ Il personaggio di Mamlock rappresenta infatti perfettamente la questione della lacerazione interiore. Mamlock ebreo, nato e cresciuto in Germania, si sente tedesco, ma con l'ascesa al potere del nazionalsocialismo, gli

¹⁵ Friedrich Wolf, *Doktor Mamlocks Ausweg. Tragödie der westlichen Demokratie*, Zürich, 1935.

¹⁶ Sciacca, *Theater ohne Publikum*, p. 133.

viene improvvisamente negata la sua identità, quella tedesca, talmente importante per la sua esistenza da non vedere altra via d'uscita che quella del suicidio,¹⁷ poiché lasciato solo, abbandonato da tutti i suoi amici e colleghi. Sciacca vede in questa prima versione dell'opera un'intenzione di Wolf, attraverso il personaggio di Mamlock, di appellarsi al coraggio civile dei tedeschi: i colleghi di Wolf rappresentano quella parte del popolo tedesco che vorrebbe opporsi a Hitler, ma alla fine, per paura, preferisce tacere e stare a guardare.¹⁸ È evidente che tramite la disperazione di Mamlock, Wolf voglia dare voce alla propria, ma dai funzionari del partito, l'idea che il protagonista scelga il suicidio e, quindi, smetta di combattere per un futuro migliore non può essere accettata e, nella prima trasposizione per il cinema, avvenuta in URSS nel 1938, si assiste a uno stravolgimento: Mamlock non commette suicidio, ma viene ucciso dai nazisti. Mamlock, infatti non è più l'eroe, e il tema centrale dell'opera non riguarda più la "questione ebraica", bensì la lotta di classe: il nuovo eroe è Rolf. Quello che, in origine era il suicidio di un uomo deluso, amareggiato per il trattamento riservatogli da quella Germania, che reputava a tutti gli effetti la sua patria, a cui si sentiva profondamente legato, un suicidio commesso con la propria pistola, usata durante il Primo conflitto mondiale per servire la propria Patria, diventa, dunque, il sacrificio di un uomo che, consapevole delle proprie colpe e responsabilità, accetta di diventare il capro espiatorio di tutto il popolo tedesco che, proprio come lui si è reso responsabile e complice dell'ascesa del Nazifascismo perché non ha saputo, o meglio voluto, vedere la realtà. Mamlock, prima di morire, invita la gente a resistere e a ribellarsi alla dittatura nazionalsocialista per una Germania migliore.

Ai funzionari della KPD la connotazione eccessivamente ebraica non era congeniale per due motivi: il primo era legato al conseguente sminuimento del ruolo della lotta di classe e del partito, a causa della centralità della figura di Mamlock, mentre il secondo era legato al fatto che l'antisemitismo era ampiamente diffuso anche in Unione Sovietica, anche all'interno dello stesso partito. Un ulteriore motivo che spinge Wolf a modificare nel 1935 il testo di *Professor Mamlock*, e ad accettare lo stravolgimento, sicuramente imposto, della trasposizione cinematografica, è legato anche e soprattutto al clima culturale dell'URSS di quegli anni, gli anni del Terrore stalinista.

L'Unione Sovietica, meta d'esilio scelta da una quarantina di uomini di teatro tedeschi, alcuni di loro emigrati ancora prima del 1933 a causa della difficile situazione economica in Germania,

¹⁷ *Doktor Mamlocks Ausweg: Ein Schauspiel aus Deutschland 1934*, p. 119.

¹⁸ Sciacca, *Theater ohne Publikum*, p. 135.

offre rifugio e sostegno grazie a una fitta rete di scambi e contatti tra i partiti comunisti dei due Paesi e il movimento dei lavoratori. In Unione Sovietica, però, a differenza di altre mete degli esuli, non si sono mai formati ensemble di emigrati tedeschi, poiché in URSS la vita culturale e teatrale è organizzata e tenuta sotto stretto controllo statale. A partire dal 1935 si diffonde un clima di sospetto nei confronti degli emigrati tedeschi, ritenuti possibili spie del Terzo Reich. È il periodo del Terrore staliniano che non risparmia nessuno, neppure gli emigrati tedeschi: anche chi aveva preso le distanze dal teatro Agit-Prop e da altre avanguardie “reazionarie”, e, attenendosi alla linea ufficiale del Partito, si avvale del metodo Stanislavskij, non riesce a sottrarsi ai provvedimenti della persecuzione, come ad esempio Maxim Vallentin, che a proposito del suo esilio moscovita scriverà in una lettera a sua moglie: «[...]ich versteh jetzt alles, aber schwer ist's für uns. dieses land können wir nur von außen verteidigen, hier brauchen sie uns nicht, wir hemmen sie nur».¹⁹

L’insistenza ideologica per il Realismo socialista e il metodo Stanislavskij, e il contemporaneo rifiuto per le avanguardie e l’espressionismo spiegano anche il motivo per cui le opere di Brecht non vennero mai messe in scena in URSS, a differenza di quelle di Wolf, l’autore esiliato più rappresentato in Unione Sovietica, anche e soprattutto grazie alla sua predisposizione ad adeguarsi alle linee guida del Partito, dimostrata con *Professor Mamlock*, che segna una svolta nella sua produzione. Ciononostante, anche lo stesso Wolf deve fare i conti con lo stretto e indissolubile legame tra ideologia e cultura vigente in Unione Sovietica. Il suo dramma *Florisdorf*, terminato nel 1934, rappresentava il Partito socialdemocratico come il vero nemico della classe dei lavoratori e, nell’epoca in cui si cercava di riunire tutte le forze antifasciste, questo era un motivo più che valido per rinviare la prima, nonostante la posizione di Wolf rispecchiasse in toto quella della KPD, secondo cui la socialdemocrazia era in realtà socialfascismo. Il lavoro verrà messo in scena solo nel 1936, dopo il fallimento di questo tentativo di riappacificazione con i socialdemocratici da parte dei comunisti. Questo clima d’oppressione e sospetto in URSS spinse Wolf nel 1936 a presentare richiesta d’espatrio, per

¹⁹ Peter Diezel, “*dieses land können wir nur von außen verteidigen. hier brauchen sie uns nicht...*” *Maxim Vallentin und das deutschsprachige Theater im sowjetischen Exil*, in Peter Diezel (Hrsg.), “*hier brauchen sie uns nicht*”: *Maxim Vallentin und das deutschsprachige Exiltheater in der Sowjetunion 1935 - 1937; Briefe und Dokumente*, B&S Siebenhaar Verlag, Berlin 2000, pp. 15-53, p. 49.

supportare da medico le truppe repubblicane in Spagna, ma la richiesta viene respinta, come quella di ottenere la cittadinanza sovietica, in quanto privato di quella tedesca nel 1935.²⁰

A guerra finita, però, Wolf viene celebrato nella SBZ come uno dei più acclamati autori dell'esilio, le sue opere sono le più rappresentate nei teatri e la critica ufficiale lo esalta per la sua capacità di creare personaggi positivi, instancabili eroi combattenti antifascisti che guardano con ottimismo al futuro e per la sua lungimiranza nell'aver saputo anticipare il dramma della questione ebraica, che, dopo lo sterminio di oltre sei milioni di ebrei, torna ad avere un ruolo centrale nella pièce, seppur diverso da quello della prima versione.²¹

In seguito, tuttavia, anche nella DDR, così come in URSS e in occidente, le opere di Wolf scompariranno lentamente dai teatri, poiché considerate ormai superate, contribuendo a far sì che l'autore finisca per essere dimenticato.

La rappresentazione di *Professor Mamlock* del 9 gennaio 1946 si basa sull'edizione pubblicata lo stesso anno²² e ripubblicata, senza modifiche, nel 1960.²³ La necessità di mettere in scena un *antifaschistisches Zeitstück* e le nuove esigenze storiche, fanno sì che vengano eliminati alcuni dialoghi e alcune scene in cui si metteva in evidenza come il reale obiettivo dei nazisti non fossero gli ebrei, bensì i lavoratori, interpretazione smentita per l'appunto dalla realtà storica.²⁴ La figura di Mamlock torna ad assumere un ruolo centrale: il medico ebreo rappresenta infatti la cieca fiducia nella società borghese, nella sua giustizia e nei valori errati della democrazia. Mamlock, troppo tardi, comprende la realtà e decide, quindi, di ribellarsi, ma si rende conto di essere rimasto da solo e quindi decide di uccidersi perché riconosce di aver creduto in un'illusione, nei valori sbagliati. Nella disperazione di Mamlock si cela, però, anche quella dello stesso Wolf, che a sua volta aveva spesso avuto pensieri suicidi: le similitudini tra il protagonista e l'autore non si limitano solo alla professione o alla religione, ma si può affermare che, attraverso Mamlock, Wolf avesse voluto esprimere anche la sua sofferenza per la questione dell'identità culturale e per la persecuzione che egli stesso subì essendo ebreo, sia in Germania, sia in URSS.

²⁰ Cfr Hans Christof Wächter, *Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*, Hanser Verlag, München 1973, pp. 120-122.

²¹ Sciacca, *Theater ohne Publikum*, pp. 109-126.

²² Friedrich Wolf, *Professor Mamlock*, in Id., *Dramen*, Bd. IV: *Besinnung. Vier Dramen*, Berlin, 1946.

²³ Friedrich Wolf, *Professor Mamlock*, in Id., *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*, Berlin 1960.

²⁴ Sciacca, *Theater ohne Publikum*, p.116.

Ovviamente questa non sarà l'interpretazione ufficiale della critica della SBZ e nella futura DDR, che si limita a vedere la morte di Mamlock come una premonizione della persecuzione degli ebrei e della Shoah, ma anche come una decisione necessaria per la vittoria del Socialismo: Mamlock mirava alla difesa e alla salvaguardia delle istituzioni democratiche e non alla rivoluzione socialista e, quando capisce che è proprio la democrazia la causa dei mali che affliggono la Germania, preferisce suicidarsi, ma sa che ci sono le forze antifasciste, quelle cui appartiene anche suo figlio, a combattere per una società più giusta, in quanto: «Denn kein größeres Verbrechen gibt es, als nicht kämpfen wollen, wo man kämpfen muss!»²⁵

Il suicidio di Mamlock viene interpretato, a guerra finita, anche come una confessione della società democratica occidentale che ammette il proprio fallimento nei confronti della storia, poiché si è rivelata essere terreno fertile per la nascita del nazifascismo. Alla grande diffusione della pièce nella SBZ contribuisce anche la stampa che iniziava a pubblicare i resoconti e le prime condanne del processo di Norimberga, sottolineando al pubblico che si apprestava a recarsi in teatro per vedere la rappresentazione, quanto attuale fosse il tema trattato. Questa strategia si rivela fin da subito vincente poiché costringe lo spettatore a confrontarsi con il recente passato, immedesimandosi e identificandosi nella trama e nei personaggi. Una testimonianza in tal senso è una lettera che una spettatrice scrive direttamente a Wolf:

Gepackt von der ungeheuren Tragik der Ereignisse- die sich ja leider innerhalb unseres deutschen Volkes abspielen konnten-, vergessen die Menschen im Theaterraum die Umwelt, vergessen fast sich selbst, und es hagelt Zwischenrufer, empörte, haßerfüllte, aus tiefstem Herzen kommende Zurufe.²⁶

Ovviamente la reazione occidentale non si lascia attendere. Anticipando il clima conflittuale della Guerra fredda, già il 25 febbraio 1946 Karl Heinz Martin riferisce in una lettera a Wolf che un ufficiale statunitense avrebbe definito i lavori teatrali come *Professor Mamlock* indesiderati.²⁷

²⁵ Si tratta della frase citata da Mamlock poco prima di commettere suicidio, con cui fa ammenda delle proprie colpe. Cfr. nota 25, Bd, 3, p. 359.

²⁶ Walther Pollatschek: *Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs. Ein Spiegel der Geschichte des Volkes*, Henschel Verlag, Berlin 1963, p. 396.

²⁷ Ivi, p. 402.

Tra le accuse, quella di strumentalizzare il destino di sei milioni di ebrei per mettere in risalto l'aspetto di "Tragödie der westlichen Demokratie" della pièce. Alcuni registi occidentali, pur di vedere rappresentata l'opera nei teatri dei settori, cercano, quindi, di stravolgere il senso dell'opera mettendo in risalto solo la questione ebraica e il genocidio compiuto dai nazisti, tralasciando l'aspetto della tragedia della democrazia occidentale, ma così facendo, privano il lavoro teatrale del suo aspetto più importante rendendola un'opera piuttosto banale che, infatti, non riscuote nei settori occidentali il successo sperato, anche a causa della volontà del pubblico di un intrattenimento "leggero", più spensierato.

Anche le altre opere di Wolf vengono inscenate a guerra finita nella SBZ, ma nessuna ottiene lo stesso riscontro di *Professor Mamlock*. Quelle che lo stesso Wolf definisce le sue opere migliori, come *Was der Mensch säet*, vengono fortemente criticate da giornalisti ed esperti. Nessuno vuole confrontarsi ulteriormente con il drammatico passato recente e lo stesso *Professor Mamlock* viene censurato in Unione Sovietica e nei territori occupati, non tanto per la scomodità del tema della responsabilità e della colpa, quanto per la controversa questione ebraica.²⁸

La critica ufficiale parla di un improvviso interesse dei teatri per una drammaturgia *zeitlos*²⁹ cioè un intrattenimento non impegnato, evitando il confronto con la problematica del dramma d'attualità, a causa della mancanza di nuovi drammi, mentre quelli disponibili, tra cui quelle di Wolf, vengono sempre meno inscenati. La motivazione ufficiale per questo repentino mutamento d'interesse è da ricercarsi nell'inadeguatezza della produzione di Wolf, il quale avendo trascorso molti anni in Unione Sovietica, aveva sottovalutato il grado di distruzione intellettuale dei tedeschi e, sperando, durante i primi anni d'esilio, di poter tornare presto in Germania, aveva scritto le sue opere, tra cui *Professor Mamlock*, sotto l'influsso di pensieri e speranze non corretti, dando vita a opere in cui non riusciva a:

[...] die historische Situation [...] immer richtig zu gestalten. In vier Dramen (*Das trojanische Pferd, Das Schiff auf der Donau, Patrioten, Dr. Lilli Wanner*) siegt die

²⁸ Cfr. Friedrich Wolf, *Brief an Erwin Piscator*, 17.03.1947, in Id., *Briefe. Eine Auswahl*, Aufbau-Verlag, Berlin Weimar 1968, pp. 223-225.

²⁹ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 96.

antifaschistische Bewegung über den Faschismus, stehen alle anständigen Menschen gegen die Nazis, die hoffnungslos in der Minderzahl bleiben.³⁰

Ciononostante, Wolf resta, insieme a Brecht, l'autore più significativo del dopoguerra e le sue opere, le più inscenate nella SBZ. A partire dal 1947 si assiste a un mutamento nelle tematiche da portare in scena: con lo scoppio della Guerra fredda e l'acuirsi del clima culturale, il teatro diventa nella SBZ uno dei mezzi propagandistici per eccellenza, proprio come lo era già dagli anni Venti in Unione Sovietica.

1.2 Il Modello sovietico: Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen!

È indiscutibile che vi sia un forte orientamento da parte della SBZ prima, e della DDR poi, all'esempio dell'Unione sovietica, non solo a livello politico, ma anche a livello culturale, inteso o in maniera denigratoria come "sovietizzazione", o, in maniera positiva, come "patto d'amicizia" con il "Fratello maggiore". Quello che la SMAD cerca di esportare e stabilire nella SBZ può essere sintetizzato con l'espressione "modello sovietico", che riguarda gli ambiti della politica, ideologia, economia e, ovviamente, anche della cultura che non è da considerarsi come un ambito a sé, bensì come parte integrante di una struttura più ampia. Con il termine "cultura", infatti, non s'intendono solo le produzioni letterarie o il metodo del Realismo socialista, ma anche e soprattutto la loro dipendenza dalla politica e dall'ideologia, nella funzione di chiarire e decidere il rapporto con la società. A questa funzione servono, ovviamente, le varie istituzioni culturali e sociali, importate dall'URSS, dagli organi di censura allo Schriftstellerverband. Con la caduta del Muro e la fine dell'URSS diventa possibile prendere visione degli archivi berlinesi e moscoviti, rendendo evidenti i vari processi di transfer e ricezione dei processi politici e culturali, delle imposizioni e adattamenti volontari, modelli imposti e impulsi in controtendenza, tra la DDR e il "Fratello maggiore".

Occorre ricordare, comunque, che alla fine della guerra, nel settore d'occupazione sovietico, convivono per un breve periodo diverse linee di pensiero e contrasti dovuti da una parte alla posizione di Stalin sulla politica nella neofondata SMAD e dall'altra all'ideale politico di alcuni

³⁰ Peter Weber, *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik in Marx und Engels' Stellungnahme zu Lassalles Drama Franz von Sickingen* in «Weimarer Beiträge» 5-6/ 1966, p. 856.

esponenti della scena comunista tedesca, Pieck, Ulbricht e Grotewohl, che negli anni seguenti ricopriranno posizioni di comando nella DDR. Stalin, a guerra finita, ha un grande interesse per una Germania unita e neutrale e, perciò, introduce nel settore sovietico una politica sorprendentemente liberale, con l'obiettivo strategico di riportare la Germania alla situazione antecedente la guerra. Il perché di questa posizione è da ricondursi all'idea iniziale di una collaborazione delle potenze vincitrici per la fondazione di una Germania democratica e neutrale. Stalin è rimasto fedele a questa idea di una Germania unita e neutrale fino all'inizio del 1948, quando gli Alleati introducono il 20 giugno la riforma monetaria nei propri settori, e la Guerra fredda aveva ormai eliminato ogni residuo di armonia tra gli Alleati. Questa posizione di Stalin e le sue direttive per la zona d'occupazione orientale sono accolte con irritazione dalla SED. Wladimir S. Semjonow, uno dei consiglieri della SMAD e in seguito ambasciatore della DDR nella Repubblica Federale, ricorda le direttive di Stalin per la zona d'occupazione sovietica, secondo cui: «[...] in der sowjetischen Besatzungszonen das Regime der Weimarer Republik wieder eingeführt und bekannte Politiker aus jener Zeit eingesetzt werden sollten».³¹ Semjonow, inoltre, riferisce che in Germania la riforma della proprietà fondiaria, a differenza degli altri Stati satelliti, interessava solo i possedimenti superiori ai cento ettari e non ai cinquanta, come negli altri Stati satelliti dell'URSS.³² L'Unione Sovietica di Stalin critica anche la dura politica della SED nei confronti della responsabilità materiale degli ex appartenenti al NSDAP. Stalin, infatti, convoca a Mosca nel 1948 Pieck, Ulbricht e Grotewohl e ordina di cessare le differenze di trattamento di nazisti e non nazisti e di fondare, sconvolgendo i funzionari della SED, un partito di ex nazisti, il futuro NDPD, e suggerisce di mettervi a capo un famoso nazista. A questo proposito, Semjonow, ricostruisce la conversazione avuta con Stalin:

Stalin: «Genosse Semjonow, haben Sie nicht noch irgendwo einen ehemaligen Gauleiter im Gefängnis sitzen?»

Semjonow: «Ich weiß nicht. Wahrscheinlich sind sie alle erschossen worden.»

Stalin: «Schade! Dann wird sich sicher ein bekannter Nazigeneral finden. Sollen sie ihre eigene Zeitung herausgeben, meinetwegen selbst unter dem Titel "Völkischer

³¹ Wladimir S. Semjonow, *Von Stalin bis Gorbatschow - Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939-1991*, Nicolai Verlag. Berlin 1998, p. 198.

³² Ivi, p. 238.

Beobachter“: „Damit sie eine Sprache sprechen, die sie verstehen. Auch ein Programm könnten sie in ihrer gewohnten Sprache abfassen. Sie werden sehen (...), eine solche Maßnahme fände ein breites Echo nicht nur im Osten, sondern auch in den anderen Zonen Deutschlands». ³³

I tre esponenti sono sconvolti e, secondo Semjonow, avrebbero anche pensato di abbandonare la linea ufficiale. I conflitti, tuttavia, sono anche presenti all'interno della SMAD. Il generale Bokov, per esempio, che assume il comando della SMAD in seguito alla morte prematura di Bersarin, propende maggiormente, rispetto a Stalin, per l'introduzione del sistema socialista nella zona d'occupazione sovietica e, per questo motivo, viene sollevato dall'incarico e richiamato alla fine del 1946 a Mosca.

Non stupisce, quindi, che durante i primi anni non vi fosse un intento mirato di transfer, ma per l'appunto una fase di non contemporaneità tra i due stati, conclusa con un adattamento forzato da parte sovietica, a partire dal 1948 fino al 1951, in risposta, per l'appunto, alla Guerra fredda e alla divisione del mondo in due blocchi che andava sempre più profilandosi. La politica economica liberare dei primi anni e il trattamento di favore riservato alla SBZ rispetto agli altri territori occupati sono dettati anche dalla volontà di non esasperare ulteriormente la popolazione, già duramente provata dalle ingenti riparazioni di guerra corrisposte a Mosca e dai crimini commessi dall'Armata Rossa durante la guerra.

Il riferimento è indirettamente anche al problema dell'antisovietismo, sentimento largamente diffuso tra la popolazione della SBZ, particolarmente forte e accentuato a Berlino dal diretto confronto con le altre potenze vincitrici, confronto in cui i sovietici, sin da subito, ottengono un cattivo risultato. I vincitori sovietici, infatti, vengono visti come meno civilizzati³⁴ e, a causa della massiccia propaganda antisovietica del regime nazista, come ostili e pericolosi. Questo pregiudizio nei confronti dell'occupazione sovietica risulta essere, secondo Harold Hurwitz,³⁵ ingiusto, oltre che non veritiero, in quanto i sovietici, sia nel rifornimento dei generi alimentari, sia nella ricostruzione e rimessa in funzione degli stabilimenti di produzione, dimostrano di essere, almeno fino al 1947, in netto vantaggio, ma, continua Hurwitz, le differenti capacità

³³ Ivi, p. 254.

³⁴ Cfr. Isaac Deutscher, *Reportagen aus Nachkriegsdeutschland*, Junius Verlag, Hamburg 1980.

³⁵ Harold Hurwitz, *Demokratie und Antikommunismus in Berlin nach 1945*, 4 voll, vol.1, *Die politische Kultur der Bevölkerung und der Neubeginn konservativer Politik*, Wissenschaft und Politik, Köln 1983, p. 72 e p. 76.

delle quattro potenze vincitrici di corrispondere ai propri doveri con il rifornimento di viveri e merci, hanno contribuito in misura minore alla formazione di un pensiero comune rispetto alla qualità simbolica del prodotto, presunta o reale che fosse, indice di maggiore efficienza e possibilità, nonché del livello culturale, e quindi della reale potenza dell'occupante straniero.³⁶ Ovviamente l'antisovietismo non è diffuso tra tutta la popolazione: c'è anche chi vede i sovietici come gli effettivi salvatori della nazione e della cultura tedesca dalla barbarie nazista, riconoscendo il fallimento e la responsabilità dei propri crimini, nonché la sofferenza causata ai sovietici dai tedeschi durante la guerra e, indicando i crimini commessi dai sovietici in territorio tedesco come una conseguenza logica e necessaria per porre fine al regime hitleriano³⁷. Secondo Hurwitz, però, esiste anche una terza interpretazione, secondo la quale l'occupazione sovietica nascesse dalla necessità «die Schrecken als den Preis aufzufassen, den man als Besiegte zahlen mußte, um sie hinter sich zu lassen».³⁸

Sergej Tjul'panov, capo della gestione delle informazioni della SMAD, riconsiderando a posteriori i primi anni della SBZ enuncia nel 1967 la seguente tesi:

Wir wußten [...], daß die Zeit, die wir mitgestalten sollten, in der Sowjetunion längst vorüber war, d. h. in Deutschland machte man eine Periode durch, die der Entwicklung der Sowjetunion zu Beginn der zwanziger Jahre ähnlich war: eine Sturm-und-Drang-Periode.³⁹

Tjul'panov parla di uno sfasamento temporale tra la situazione culturale in URSS nel 1945 e quella della SBZ ed effettivamente ci sono dei parallelismi evidenti che riguardano l'esistenza di variegati gruppi letterari e forme d'espressione, la ricerca di alleanze con il ceto borghese, i cosiddetti simpatizzanti, chiamati in russo *Poputchik* e in tedesco *antifascistiche o bürgerliche Kräfte*. Si tratta di un'epoca di transizione, comune sia all'URSS degli anni Venti, sia ai primi anni del dopoguerra nella SBZ, in cui il sistema e quindi la cultura, è ancora libera dai dogmi. Alexander Dymshitz, capo del dipartimento culturale della SMAD, ricorda Anatoly Lunacharsky, primo Commissario del Popolo all'Istruzione dell'URSS, come modello

³⁶ Ivi. p. 120.

³⁷ Erich Kuby, *Die Russen in Berlin 1945*, Pabel-Moewig, Rastatt 1988, p. 330.

³⁸ Hurwitz, *Demokratie und Antikommunismus in Berlin nach 1945*, vol.1, p. 126.

³⁹ Sergej Tulpanow: *Vom schwerem Anfang*, in «Weimarer Beiträge» 5/1967, pp. 724-732, p. 731.

esemplare per gli scrittori tedeschi del dopoguerra, e paragona la situazione culturale nella SBZ a quella in URSS negli anni Trenta, facendo indirettamente riferimento alle riserve e alle strette che portano a un'unificazione negli anni Trenta della cultura sovietica e che avrebbero dovuto inquadrare e canonizzare anche la letteratura nella SBZ a partire dal 1947/ 1948:

Eine wesentliche Hilfe beim Aufbau und bei der Schaffung einer neuen Kultur in der künftigen DDR stellt die Leninsche Kritik an nihilistischen Auffassungen gegenüber dem klassischen Erbe dar, die u. a. von proletkultistischen und futuristischen Richtungen vertreten worden waren. Das von Lenin formulierte Prinzip der Kulturrevolution, das sich auf die Erhaltung und Aneignung, auf die weitere Entwicklung aller von der Menschheit erworbenen geistigen Reichtümer gründet wurde [...] schöpferisch genutzt.⁴⁰

Il lavoro culturale sovietico in Germania non è concepibile sistematicamente, poiché non vi era una politica d'occupazione socialista definita, bensì solo dei principi teorici e degli obiettivi comuni che permettevano alla SMAD di operare in maniera coesa. Il primo obiettivo prioritario è quello di annientare il nazismo, secondo i trattati di Postdam e, di conseguenza, di riformare la società e di rieducare il popolo tedesco secondo principi antifascisti e democratici sulla base dell'Internazionalismo proletario: risulta prioritario e di fondamentale importanza convincere la popolazione tedesca che l'occupazione sovietica non è da considerarsi come una sconfitta, bensì come liberazione, concezione alla base della *Zwei-Deutschland-Theorie*, la teoria delle due Germanie, che si traduce a livello cultura in una contrapposizione netta tra il popolo tedesco, da una parte, e Hitler e i suoi seguaci, dall'altra, applicando la teoria di Lenin dell'esistenza di due culture in ogni società antagonista. La volontà era quella di dare spazio ai rappresentanti della vera cultura tedesca, per mettere in risalto "l'altra" Germania, quella democratica che vuole ripartire dalla sua eredità migliore, quella del classicismo.

A partire dal 1947 si inizia nella SBZ a recuperare terreno, da un punto di vista temporale, con quel processo di unificazione e dogmatizzazione, che esattamente come nell'URSS degli anni Trenta, con una canonizzazione culturale. È l'inizio del transfer del modello sovietico nella SBZ che, a livello politico culturale, si caratterizza per l'importazione di alcune istituzioni, tra cui la *Zentrale Haus der Kultur der Sowjetunion*, fondata il 28 febbraio 1947 a Berlino. Per l'inaugurazione vengono organizzate due importanti mostre fotografiche, "Moskau- Hauptstadt

⁴⁰ Alexander Lwowitsch Dymshitz, *Literaturbeziehungen zur Sowjetunion am Neubeginn (1945-1949)*, in «Begegnung und Bündnis», Berlin (Ost) 1972, p. 62-67, pp. 63-64.

der UdSSR ” e “Die Freundschaft der Völker in der UdSSR ” e altre minori, il cui obiettivo era quello di mostrare il “vero” volto dell’URSS, sempre secondo il principio del Realismo socialista di mostrare la realtà, non per come è realmente, ma in maniera ottimistica per come sarà nel futuro. Il generale Kotikov, in rappresentanza della SMAD, durante l’inaugurazione dichiara:

Wir wünschen, daß dieses Haus zur Festigung der kulturellen Beziehungen zwischen den deutschen und sowjetischen Intellektuellen beiträgt und dadurch zur gemeinsamen Politik der Alliierten hinsichtlich der Demokratisierung Deutschlands. Welches ist die Hauptaufgabe, die diesem Haus gestellt ist? Wir möchten, daß es den deutschen Intellektuellen und Werktätigen die Wahrheit über die Sowjetunion vermittelt, besonders über die sowjetische Kultur, die jahrelang durch antisowjetische Propaganda verzerrt und entstellt wurde⁴¹

Il generale Kotikov prosegue evidenziando le difficoltà, a causa proprio della propaganda nazista e il conseguente antisovietismo, di stabilire e curare buone relazioni tra i due popoli e sottolineando, perciò, la necessità e l’importanza di riflettere sull’importanza che il socialismo ha avuto per l’URSS, trasformando la Russia da un Paese prevalentemente analfabeta e agricolo, a una delle potenze mondiali con la tecnologia più avanzata e dalla importantissima e vastissima cultura, in grado di sconfiggere i suoi nemici e di liberare molti Paesi dal nazismo.⁴² La visione è condivisa, ovviamente, anche dalla SED che vede nella Zentrale Haus der Kultur der Sowjetunion un valido alleato nella rieducazione antifascista del popolo tedesco e nel rafforzamento dell’alleanza tra le forze antifasciste e democratiche in tutta la SBZ. La sede scelta per la Haus der Kultur der Sowjetunion di Berlino è il Palais am Festungsgraben, ex sede del Ministero delle Finanze prussiano, rinnovato dopo la guerra. Nella Sala del Marmo, la più grande del palazzo, sono stati esposti i busti di Heine e Goethe, nonché ritratti dei più importanti artisti russi e tedeschi: Goethe, Puškin, Schiller, Lessing, Tolstoj, Dostoevskij, Gogol, Bach, Glinka etc.

La funzione di questa cornice esteriore non è affatto ornamentale, bensì di carattere programmatico e di supporto al lavoro dei vari dipartimenti, che rispecchiano l’ampio spettro delle attività: “Conferenze”, “Biblioteca”, “Corsi di lingua russa”, “Teatro e Concerti”,

⁴¹ “Tägliche Rundschau”1.03.1947.

⁴² Ibidem.

“Cinema”, “Esposizioni”, “Propaganda”, “Amministrazione e Dirigenza”, è voluto dalla SMAD, che in seguito ne aggiungerà un altro, “Informazione e Stampa”.

Il dipartimento più interessante, nonché più importante è quello “Teatro e Concerti”, che gestisce le attività del Theater des Hauses der Kultur der Sowjetunion, la cui fondazione, avvenuta il 10 maggio 1947, era stata fortemente voluta dalla SMAD.⁴³ Il Theater des Hauses der Kultur der Sowjetunion, dal 1952 Maxim-Gorki-Theater, ha la propria sede principale nell'ex edificio dell'Accademia di canto adiacente al Palais am Festungsgraben:

Zur Eröffnung überbrachten nach einer Ansprache des damaligen Leiters des Hauses, Major Golikow, der Intendant des Deutschen Theaters, Wolfgang Langhoff, und als Vertreter des Kulturbundes Hans Schomburgk Grüße und Glückwünsche. Daran schloß sich ein mit starkem Beifall aufgenommenes Programm des Gesangs- und Tanzensembles der sowjetischen Besatzungsarmee in Deutschland an. Seine Aufgabe sah das Theater darin, deutsche Bühnen, Orchester und Solisten sowie sowjetische Ensembles und Künstler als Gäste einzuladen, um damit zur kulturellen Annäherung und Verständigung zwischen dem sowjetischen und dem deutschen Volk beizutragen.⁴⁴

Una caratteristica del Theater im Haus der Kultur der Sowjetunion è la mancanza di una compagnia teatrale stabile: gli attori vengono ingaggiati di volta in volta in base alle esigenze del regista.

La SMAD aveva previsto, però, anche la fondazione di una filiale per bambini e ragazzi della Haus der sowjetischen Kultur nel distretto di Lichtenberg, la cui apertura, prevista inizialmente per il 1.09.1948, è stata in seguito rimandata al 16.11.1950.⁴⁵ Per questa filiale che comprende, tra l'altro, anche un proprio teatro chiamato Theater der Freundschaft e una compagnia stabile,

⁴³ Le fonti e i materiali inerenti al programma, le attività e la storia del Theater des Hauses der Kultur der Sowjetunion provengono dall'archivio del Maxim-Gorki-Theater. (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin). Wladimir P. Koslow, Horst Möller, Sergei W. Mironienko, Alexandr O. Tschubarjan, Hartmut Weber (Hrsg.), *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945-1949*, De Gruyter Oldenbourg, München 2009, p. 269.

⁴⁴ Gernard Körbel, *Die Bedeutung der ideologischen und kulturellen Wirksamkeit des Hauses der Kultur der UdSSR (1947-1950)*, in «Weimarer Beiträge», 6/1970, pp. 129-163, p. 150.

⁴⁵ Wladimir P. Koslow, *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945-1949*, p. 269.

era prevista un'inaugurazione con la prima della pièce di *Du bist der Richtige*, commissionata a Gustav von Wangenheim dalla FDJ, l'associazione giovanile Libera Gioventù Tedesca (Freie Deutsche Jugend). La prima, a causa del ritardo nell'apertura della filiale, si tiene il 26. 05. 1950 nella sede centrale alla presenza di Wilhelm Pieck e Walter Ulbricht.⁴⁶ Anche in questo caso è evidente l'obiettivo, sempre secondo tradizione sovietica, di propaganda delle masse a cominciare dai più piccoli e non è un caso che, in piena Guerra fredda, il nemico nel lavoro sia rappresentato da dei *Rowdies* di Berlino Ovest.⁴⁷

Con il nuovo palcoscenico nella sede centrale il pubblico berlinese ha la possibilità di assistere a messe in scena di opere russe e sovietiche, fino a quel momento quasi del tutto sconosciute a causa, come la stampa dell'epoca sottolinea più volte, della propaganda antisovietica, che ora cede il posto alla propaganda della SMAD e della SED che sfruttano il palcoscenico anche per convegni e conferenze sulla situazione politica ed economica attuale, con particolare riferimento alla situazione berlinese, in alternanza a serate poetiche e matinée letterarie dedicate ai grandi esponenti della letteratura russa, come ad esempio Gogol, Puškin, Tolstoj etc. Alcuni di questi eventi culturali vengono offerti in lingua russa per incentivarne l'apprendimento e aumentare le iscrizioni ai corsi di lingua offerti. Tra i dibattiti culturali spiccano le "philosophische Streitgespräche", discussioni filosofiche su argomenti di stretta attualità, ad esempio "Diktatur oder Demokratie", "Materialismus und Idealismus" moderate dal maggiore Patent, e anche discussioni inerenti tematiche culturali, ad esempio "Realismus und Formalismus", tenuta da Dymshitz, che anticipa il grande dibattito, e "Über die 'Russen' und über uns" che riscuote un enorme successo.

La biblioteca, che può vantare un patrimonio di oltre 18000 volumi di opere umanistiche e scientifiche non solo russe e sovietiche, ma anche tedesche, attira studenti e studiosi di tutte le discipline che possono così approfondire i temi dei vari dibattiti, confrontarsi con la storia e la cultura russa e sovietica, ma anche con il russo, grazie ai corsi di lingua offerti.

La stampa e la critica ufficiale raccontano del grande successo dei lavori sovietici rappresentati nel teatro, pièce riguardanti le premesse e gli esiti della Rivoluzione d'Ottobre, gli avvenimenti della Seconda guerra mondiale, oppure problemi di attualità, che hanno come obiettivo quello di tramettere un'immagine positiva dell'URSS del suo ruolo nella storia, ma anche quello di

⁴⁶ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 2, p. 380.

⁴⁷ Ibidem.

mostrare l'esistenza quotidiana in un Paese socialista. Kuczynski ammetterà in seguito che in realtà non sempre la propaganda si dimostra efficace, anche a causa della complessità dei temi trattati, come nel caso dei lavori di Boris Lavrenev *Die Bresche*, del 1927. Il tema della Guerra civile russa, infatti, non appassiona il pubblico che durante il terzo atto abbandona la sala.⁴⁸

Tra i lavori teatrali degni di nota occorre ricordare *Die Schneekönigin*, di Evgenij Schwartz del 1939, che nel 1948 viene riproposto per la regia di Hans Rodenberg, dopo essere stata inscenato per la prima volta in lingua tedesca, il 30 novembre 1946 a Potsdam.⁴⁹ È un esempio di dramma fiabesco basato sull'omonima fiaba di Hans Christian Andersen, attraverso cui si vuole far capire che il male può essere molto affascinante, ma resta sempre sbagliato. Il male è rappresentato da un consigliere di commercio, personificazione del capitalismo, spalleggiato e supportato dalla malvagia regina delle nevi, simbolo del fascino e del potere degli Stati Uniti d'America. Il consigliere di commercio che vuole speculare su un regalo simbolico, un mazzo di fiori, regalato alla nonna dei protagonisti, Gerda e Kai, da un narratore di favole e che, davanti al netto rifiuto della nonna di vendere i suoi fiori promette di vendicarsi e di riferire alla sua regina quello che è successo. La regina delle nevi fa il suo ingresso e cerca di convincere Kai a seguirla in cambio di una vita agiata. Davanti al netto rifiuto del giovane, la regina delle nevi si vendica baciandolo, indurendo così il cuore del ragazzo che decide di seguire la regina, attratto dalle ricchezze promesse. Sarà il pianto di Gerda, che decide di mettersi alla ricerca del fratello, a sciogliere nuovamente il cuore del ragazzo che decide di scegliere la sua famiglia e di rinunciare alle ricchezze della regina e alla vita agiata nel castello. Kai sconfigge così la regina che non può fare altro che assistere impotente, in quanto i suoi poteri non hanno più effetto sul giovane che torna così a casa dalla nonna, consapevole che nulla potrà mai separarli finché resteranno uniti.

L'opera, un classico del teatro dell'infanzia sovietico, mantiene l'idea di base della favola di Andersen, un appello al calore umano e alla fratellanza, e si rivela essere un ottimo mezzo di propaganda, anche grazie alla presenza di elementi magici e fiabeschi, in grado di catturare l'attenzione di un pubblico vastissimo, tanto da diventare un "classico" del Theater im Haus der Kultur der Sowjetunion con oltre cento rappresentazioni.

⁴⁸Jürgen Kuczynski, *Aus den Anfängen einer großen Freundschaftsbewegung. Dokumente aus der Tätigkeit der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung», Sonderheft 1967, pp. 149-175, p. 170.

⁴⁹Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol.2, p. 398.

Sempre per la regia di Hans Rodenberg vengono messe in scena altre due opere sovietiche: *Ljubow Jarowaja* di Konstantin Trenjow, in cui una giovane insegnante, scoperto che il marito ritenuto morto è in realtà ancora vivo ed è diventato un controrivoluzionario, deve fronteggiare la difficile situazione e scegliere se denunciarlo o meno, e alla fine, venuta a sapere che sta progettando un attentato ai danni dei rivoluzionari bolscevichi, decide di ucciderlo personalmente in quanto tenuta a farlo per il bene della causa rivoluzionaria: la supremazia ideologica sulla vita del singolo individuo.

L'altra è *Moskauer Charakter* di Anatoly Sofronov in cui viene illustrato come sfruttare la concorrenza nell'industria socialista per aumentare la produttività e, per la prima volta, anche il ruolo della donna nella società, in tutto e per tutto equiparato a quello dell'uomo.

Si tratta di due opere molto importanti per la funzione rieducativa perpetuata dalla SMAD e SED, fonte di innumerevoli spunti per le discussioni previste alla fine di ogni rappresentazione, a cui partecipano anche impiegati, operai e contadini, grazie anche al coinvolgimento diretto delle aziende cui vengono offerti biglietti per i lavoratori e messi a disposizione servizi di bus navetta per agevolare lo spostamento dal posto di lavoro al teatro.

Tra il 1949 e il 1950 il Theater des Hauses der Kultur der Sowjetunion ospita per la prima volta in Germania la compagnia d'arte drammatica delle forze armate sovietiche che inscenano, sotto la direzione dell'attore G. N. Poleshajev⁵⁰, *Nora* di Ibsen, *Jegor Bulytschow und andere* (*Jegor Bulytschow i drugije*) di M. Gorkij e *Stürmischer Lebensabend* (*Bespokojnaja starost'*) di L. Rahmanov. Sebbene la stampa celebri il successo dell'evento, si tratta di un esperimento piuttosto fallimentare poiché la maggior parte del pubblico non conosce affatto la lingua russa.⁵¹ Il Theater im Haus der Kultur der Sowjetunion, sempre nel 1948, è anche il teatro della prima di *Optimistische Tragödie* (*Optimisticeskaja tragedija*) di Vsevolod Vishnevskij per la regia di Wolfgang Langhoff, che cerca, senza rinunciare al voluto effetto di immedesimazione, di ampliare la trama chiusa dell'opera in modo epico, attraverso il carattere fortemente episodico degli avvenimenti drammatici, concedendo così un maggiore raggio d'azione allo spettatore che viene invitato a riflettere sugli eventi storici e sociali raccontati. Un altro espediente epico è il ricorso a due narratori che uniscono le varie fasi della narrazione con commenti e l'accompagnamento musicale nei punti salienti della narrazione.

⁵⁰ „Neues Deutschland“. Berliner Ausgabe, 26.02.1950.

⁵¹ Ibidem.

Nella versione sovietica il tema centrale è la guerra civile russa e la vittoria, a caro prezzo, del Bolscevismo, mentre il testo alla base della prima tedesca è stato fortemente modificato⁵² da Friedrich Wolf, caro amico di Vischnevskij, che aveva già tradotto la pièce negli anni Trenta, e adattato alle esigenze propagandistiche sovietiche e ai fatti storici avvenuti durante la Seconda guerra mondiale per fornire una visione pratica dell'ideologia comunista in URSS, praticamente sconosciuta al pubblico tedesco. Lo scopo è quello di far capire allo spettatore che solo con la costruzione di una nuova forza antifascista e democratica di massa ci può essere libertà per i lavoratori: non basta, sconfiggere le forze malvagie per garantire pace e libertà al popolo. La storia insegna che solo con la nascita dell'URSS, il popolo russo è potuto uscire dall'anarchia della guerra civile ed essere, quindi libero. Dymshitz motiverà così la scelta di inscenare *Optimistische Tragödie*:

Die Aufführung der *Optimistischen Tragödie* spielte damals eine wichtige Rolle. Es schien uns besonders geeignet, der vom Westen heranrollenden Welle reaktionärer Ideologien zu begegnen, mit denen verschiedene Kreise das deutsche Volk aufs neue zu „hypnotisieren“ versuchten. Mit seinem Ideengehalt und seinem Phatos war es gegen den Existentialismus und dem Anarcho-Individualismus gerichtet. Es war damals notwendig auch mit einem solchen Stück eine Antwort auf die Propaganda einer formalen Demokratie und eines abstrakten Humanismus zu erteilen, die von den anglo-amerikanischen Besatzungsmächten gesteuert, in den Westen Deutschlands, nach Westberlin und auch in die Ostzone eindrang.⁵³

Il commento di Dymshitz fa riferimento, tra l'altro, al pesante clima culturale della Guerra fredda che a Berlino si respira in modo particolare in teatro: non è sbagliato affermare che la Guerra fredda in ambito culturale è iniziata, come vedremo, proprio sulla scena teatrale berlinese con la rappresentazione di un altro dramma sovietico, *Die russische Frage (Russkij vopros)* di Konstantin Simonov.

Tra gli strumenti di propaganda di massa della Haus der Kultur va sicuramente menzionato il cinema che, grazie ad apparecchiature modernissime per gli standard dell'epoca, contribuisce al lavoro di rieducazione sociale e culturale. Anche in questo caso, ovviamente, la scelta dei

⁵² Gudrum Düwel, *Friedrich Wolf über die "Optimistische Tragödie" Vsevolod Višnevskijs*, in «Zeitschrift für Slawistik», 1968, Vol.13 (1), pp. 457-466.

⁵³ Da una lettera di Dymshitz a G Körbel del 1.09.68, in Gernard Körbel, *Die Bedeutung der ideologischen und kulturellen Wirksamkeit des Hauses der Kultur der UdSSR (1947-1950)*, p. 151.

film da proiettare ricade su opere propagandistiche che esprimano in modo convincente il carattere democratico dell'Unione Sovietica, della sua storia e della sua società socialista. Tra i vari film ricordiamo: *Die Mutter* del 1926, basato sull'omonima opera di M. Gorkij, *Lenin im Oktober* del 1937, film di propaganda sul ventennale della Rivoluzione, *Maxims Jugend* del 1935, dramma storico sulla guerra civile russa, *Der Mann mit dem Gewehr* del 1935, *Lenin 1918* del 1939, *Erziehung der Gefühle* del 1947, proiettato per la prima volta in tedesco il 7 maggio 1948, che narra la missione di una giovane insegnante che decide di civilizzare ed educare la Siberia, terra che durante l'epoca zarista non ha goduto di una buona reputazione e, anche la già citata trasposizione cinematografica del 1938 di *Professor Mamlock* di Friedrich Wolf.

L'attività propagandistica in ambito culturale operata dalla SMAD nella Haus der Kultur der Sowjetunion procede anche in ambito letterario, dove si cerca di trovare esempi di opere proletarie e rivoluzionarie nei classici della letteratura tedesca, secondo la linea ufficiale della SED. È esemplare, in tal senso, il caso di Dymshitz che vede in Heine: « [...] den einzigartigen und zweifellos ersten Geist deutscher Dichter [...], der seine Mission zugleich als Kämpfer für eine bessere Zukunft der Menschheit begriff». ⁵⁴

Sempre nella Haus der Kultur der Sowjetunion viene fondata nel giugno del 1947 la Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion, che nel 1949 diventerà Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF). Durante l'assemblea costitutiva, che si tiene il 30 giugno 1947 nella Sala del marmo della Haus der Kultur der Sowjetunion alla presenza del maggiore Dymshitz e il colonnello Tjul'panov, vengono eletti presidente e vicepresidente, rispettivamente il prof. Jürgen Kuczynski e Anna Seghers. Il colonnello Tjul'panov ribadisce poco tempo dopo alla stampa l'amicizia tra i due popoli e sottolinea il grande favore con cui il popolo sovietico accoglie questa nuova istituzione, vista come un nuovo contributo alla pace e alla sconfitta del fascismo. ⁵⁵

Il cambio del nome nel 1949 nasce dall'esigenza di aumentare il numero degli iscritti che nel 1947 ammontava, tendendo contro anche delle sedi periferiche di tutta la SBZ, ⁵⁶ a 25.000, ma anche e soprattutto di trasformare la Haus zum Studium der Kultur der Sowjetunion in

⁵⁴ «Tägliche Rundschau», 16.10.1947.

⁵⁵ „Neues Deutschland“. Berliner Ausgabe, 3.07.1947.

⁵⁶ Jürgen Kuczynski, *Aus den Anfängen einer großen Freundschaftsbewegung. Dokumente aus der Tätigkeit der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion*, p. 155.

un'organizzazione di massa per i lavoratori: la parola *Studium* è troppo altisonante ed esclude il popolo dei lavoratori che rappresenta solo una minima parte degli iscritti.⁵⁷ Si decide quindi, durante il secondo congresso annuale del 2 luglio 1949, di optare per un nome che non provochi nessuna esclusione sociale e che ribadisca il valore fondamentale dell'alleanza e dell'amicizia con l'Unione Sovietica: Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF). Sembra poco plausibile che il cambio del nome, come afferma Kuczynski,⁵⁸ sia stato proposto dalla stessa DSF alla SMAD, ma non vi sono testimonianze opposte in questo senso. Certo è che i piani per la fondazione della DSF, ma anche della Haus der Kultur der Sowjetunion, sono il risultato di precisi calcoli politici risalenti a prima della fine della guerra,⁵⁹ e di un incontro avvenuto a Mosca all'inizio del 1947 tra i dirigenti della SED e del Partito Comunista dell'Unione Sovietica in cui si affronta il tema dell'antisovietismo diffuso tra la popolazione tedesca e su come si possa ottenere il consenso di quest'ultima nella nascente fase della Guerra fredda e della divisione del mondo nei due blocchi.⁶⁰

Il cambio di nome e il supporto congiunto della SMAD e della SED rendono possibile l'ampliamento della DSF, cui viene affidata nell'autunno del 1948 anche la gestione sia della Lega dei liberi sindacati tedeschi (Freier Deutscher Gewerkschaftsbund, FDGB) sia della FDJ, e la sua definitiva trasformazione in un'organizzazione di massa. A farne le spese è la Haus der Kultur der Sowjetunion, che il primo giugno 1950 cessa di esistere e cede il Palais am Festungsgraben alla DSF che vi stabilisce la propria sede centrale. La Haus der Kultur der Sowjetunion, che fungerà da modello per le varie Kulturhaus della DSF, con il suo palcoscenico è di fatto il primo esperimento di campagna propagandistica a livello culturale della SMAD per raggiungere gli obiettivi prefissati di rieducazione ideologica, a favore del modello sovietico prima ancora della sua importazione e imposizione nella SBZ/DDR. Si tratta, inoltre, di un esperimento riuscito, testimoniato dal grande riscontro numerico di affluenza di pubblico dei primi due anni di attività: 474 conferenze, tenute per la maggioranza da ufficiali della SMAD, ma anche da artisti sovietici invitati appositamente nella SBZ, 2200 proiezioni

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 151.

⁵⁹ Jens Gieske, *Zur Entstehung der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft 1945-1950*, in «Deutsche Studien Vierteljahreshefte für vergleichende Gegenwartskunde», 1991, Heft 113, pp. 76-95, p. 77.

⁶⁰ Lothar Dralle, *Von der Sowjetunion lernen, ...: Zur Geschichte der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*, Duncker & Humblot, Berlin 1993, p. 127.

cinematografiche, circa 60 concerti sinfonici, numerose rappresentazioni teatrali e serate letterarie, per un totale complessivo di oltre 500.000 visitatori.⁶¹

1.3 Cultura tra le macerie

In Berlin gibt es wieder vier aufführungsbereite Bühnen, 30 Kinos spielen, viel Kleinkunst und bunte Abende.⁶²

Non si può concepire la storia del Maxim-Gorki-Theater senza considerare il contesto storico e culturale, quello della SBZ e in particolare della Berlino del secondo dopoguerra, in cui affonda le proprie radici. I conflitti e le differenti visioni politiche, sommati alle differenti posizioni nella scena culturale, contribuiscono all'incertezza che regna nell'ambito teatrale e artistico nella cosiddetta *Stunde Null*, "Ora zero", espressione coniata e usata nel mondo occidentale. Nella SBZ/DDR, ufficialmente, non vi è mai stata una *Stunde Null*, ma una *Zeitenwende*, "Svolta epocale", designante una rivoluzione culturale antifascista e antiimperialistica, in realtà mai avvenuta.

Zeitenwende è un'espressione ambivalente usata in diversi contesti storici e culturali. Per la prima volta, infatti, compare in riferimento alla Rivoluzione d'Ottobre. Nella DDR questa espressione viene usata, in riferimento al teatro e alla drammaturgia, per designare un arco temporale che va dal 1945 al 1961, che comprende tre fasi differenti.

La prima, la fase della rivoluzione antifascista e democratica ("antifaschistisch-demokratische Revolution"), che va dal 1945 alla fine degli anni Quaranta, coincide con la fine della Seconda guerra mondiale e la sconfitta della Germania hitleriana. In questa prima fase, in cui vengono gettate nella SBZ le basi per un futuro sviluppo di un teatro nazionale socialista, concorrono molte tendenze e correnti alla formazione di una cultura antifascista e democratica, il cui duplice scopo per la KPD era: «die vollständige Liquidierung der Überreste des Hitlerregimes»

⁶¹ Anne Hartmann, Wolfram Eggeling, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953*, Akademie Verlag, Berlin 1998, p. 183.

⁶² «Tägliche Rundschau», 17.5.1945.

e «die Aufrichtung eines antifaschistischen, demokratischen Regimes»⁶³ in tutta la Germania, come confermato anche nell'aprile 1946 nel primo programma della neofondata SED.⁶⁴

L'espressione *Zeitenwende* ricompare in riferimento sia alla seconda fase della storia del teatro nella DDR, la fase di sviluppo di una cultura nazionale socialista ("Entwicklung zu einer sozialistischen Theaterkultur") in concomitanza con la fondazione della DDR e la costruzione del socialismo, che si estende per tutti gli anni Cinquanta, sia alla terza fase, quella dello sviluppo di una cultura e di uno stile di vita consoni di una nazione socialista ("volle Entfaltung einer dem Sozialismus eigenen Kultur und Lebensweise"), anche se in quest'ultimo caso non si tratta di una "svolta" vera e propria, bensì di un processo di miglioramento sociale, in cui i diversi strati della popolazione inizia a identificarsi con il socialismo, processo che segna anche l'inizio di una nuova era culturale e teatrale. Questo processo di miglioramento coincide con la costruzione nel 1961 del "Vallo di protezione antifascista", nome ufficiale del Muro di Berlino nella DDR.

A differenza dell'espressione "Ora zero", l'espressione "Svolta epocale" ha una connotazione prettamente politica e ideologica, a conferma dell'impossibilità di immaginare nella DDR una drammaturgia che non sia a servizio del sistema.

Queste tre "svolte epocali" in ambito drammaturgico sono, infatti, facilmente riconducibili ad alcuni degli avvenimenti storici e politici più importanti della storia della DDR, avvenimenti non direttamente citati nelle fonti ufficiali, ma, per l'appunto, evidenti e fondamentali per capire quanto l'intero apparato culturale, compreso quello drammaturgico, siano strettamente collegati, come in ogni regime totalitario, alla politica culturale della SED, a sua volta influenzata dall'Unione Sovietica, che ha sempre interferito, specialmente nella prima fase, vale a dire nei primi anni del dopoguerra.

Il 28 aprile 1945 il generale di corpo d'armata Nikolaj Ėrastovič Berzarin viene nominato primo comandante Sovietico della città di Berlino dal maresciallo Žukov. Fino al 4 luglio 1945, giorno in cui le truppe americane e britanniche prendono possesso dei propri settori, l'Unione Sovietica, nella persona di Berzarin, mantiene il controllo totale sulla città di Berlino. La città è devastata dai bombardamenti che hanno colpito e distrutto quasi tutti i distretti della città. È proprio da uno dei quartieri meno colpiti dai bombardamenti, quello di Charlottenburg, che

⁶³ Lothar Berthold, Ernst Diehl (Hrsg.), *Revolutionäre deutsche Parteiprogramme*, Dietz, Berlin, 1967, p. 196.

⁶⁴ Ivi, p.201.

riparte, sotto l'egida sovietica, la vita culturale e teatrale. Charlottenburg con il Kurfürstendamm, uno dei viali più importanti della città, ha subito, rispetto ad altri quartieri di Berlino, meno danni. In particolar modo il tratto del Kurfürstendamm all'altezza di Olivaer Platz e le stradi circostanti erano rimasti intatti, poiché i sovietici erano riusciti a conquistare la zona senza combattere. Una di queste strade laterali era proprio la Schlüterstraße, dove al 45 si stabilisce nel maggio 1945 Klemens Herzberg, conosciuto per aver lavorato fino al 1933 nell'amministrazione del Deutsches Theater sotto la direzione di Max Reinhardt. Herzberg non era riuscito, allo scoppio della guerra, a emigrare e, quando nel 1942 ebbe inizio la deportazione degli ebrei, si diede alla clandestinità e, con l'aiuto di Martin Gericke, sopravvisse alla guerra in un appartamento nella Xantener Straße, non molto distante dalla Schlüterstraße. Subito dopo la fine della battaglia di Berlino, si reca dal comandante sovietico neoeletto e, grazie alla conoscenza della lingua russa, riesce dove molti avevano fallito:

Ich bin zu Herrn Generaloberst Bersarin gegangen und habe ihm gesagt, dass hier ein Haus der Reichskulturkammer ist und dass dieses Haus geeignet wäre für den Wiederaufbau. Genaraloberst Bersarin hat mich an die Kommandantur Charlottenburg, Herrn Oberst Jusenew, verwiesen und mir gesagt: «Lassen Sie sich das Haus beschlagnahmen.» Es wurde mir ein russischer Leutnant zur Verfügung gestellt, der das Haus beschlagnahmte [...].⁶⁵

Il civico 45 della Schlüterstraße, che era stata dal 1942 fino alla fine del Terzo Reich la sede della Reichskulturkammer, viene dunque occupato da Herzberg su ordine sovietico con l'incarico di occuparsi della cultura a Berlino. Quello che avrebbe potuto essere un nuovo inizio, però ha vita breve: dopo soli dieci giorni, Herzberg, viene destituito dal nuovo incarico, poiché ritenuto non idoneo. La presenza di Herzberg al 45 di Schlüterstraße, seppur brevissima, è in realtà importantissima per la conseguenza che ha. A Herzberg, infatti, che viene destituito perché accusato di aver organizzato solo delle feste di svago e nulla di più, va il merito di essere riuscito, in una Berlino distrutta dalla guerra, a fondare in pochi giorni un punto di incontro e ritrovo per intellettuali e artisti. È ed è proprio qui, al 45 della Schlüterstraße, che inizia, con l'ordinanza sovietica del 13 maggio 1945, la suddivisione in classi per la distribuzione delle

⁶⁵ Protokoll der konstituierenden Sitzungen der Kammer der Kunstschaffenden vom 6.6. 1945. (Berlin Document Center/ RKK) Cit. Da Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang: Das geistige Berlin 1945-1948*, Carl Hanser Verlag, München 1995, p. 68.

tessere per il razionamento dei generi alimentari. Le classi previste per il razionamento sono cinque: la prima è riservata ai funzionari e ai manovali, mentre l'ultima, la quinta, è destinata ai bambini e pensionati. Per gli artisti e intellettuali viene prevista un'ordinanza particolare che permette loro di essere assegnati alla prima o all'ultima classe in base alle loro qualifiche e posizioni ricoperte fino a quel momento.⁶⁶ Al 45 della Schlüterstraße si effettua, dunque, l'assegnazione alla classe di appartenenza tenendo conto non solo dei meriti artistici, ma anche e, forse soprattutto, della valutazione politica. Il luogo designato si presta particolarmente allo scopo, anche perché qui si trova l'archivio della ex Reichskulturkammer, contenente gli atti personali e la corrispondenza. La questione su chi fosse il candidato migliore per questo incarico, proprio come nel caso di Herzberg, avviene su base volontaria. A candidarsi è un gruppo di persone che, a differenza di Herzberg, riuscirà a stabilirsi e essere istituzionalizzato. Gli appartenenti a questo gruppo sono tutti esponenti della Resistenza berlinese, in particolare esponenti del Gruppo Ernst, particolarmente attivi nei distretti occidentali della città, e di orientamento politico differente, dai comunisti ai liberali. Tra gli esponenti, ricordiamo Leo Borchadt, Ruth Friedrich, l'attore De Kowa e due studenti, Wolfgang Harich e Peter Eismann. Le attività del Gruppo Ernst, fondato nel 1941 e chiamato così in onore di Ernst Thälmann, consistevano nell'organizzare diserzioni, falsificare i documenti necessari alla sopravvivenza e nel volantaggio clandestino. Pochi giorni prima della battaglia finale per la liberazione di Berlino, il Gruppo Ernst intraprende l'azione più coraggiosa e celebre: tappezzare la città con centinaia di volantini con la scritta *Nein*. A capo del gruppo vi è il trentasettenne Axel Vogel, personaggio ambiguo sul cui passato si sa ben poco. Militante della KPD, ma anche uomo di fiducia della Gestapo, cui riferiva su alcune persone dell'ambasciata russa. Probabilmente doppio agente e spia, Vogel, è in ogni caso poco interessato all'attività di verifica degli intellettuali e artisti berlinesi al civico 45 della Schlüterstraße, mentre un altro gruppo, il Gruppo Ulbricht, i cui esponenti sono rientrati a Berlino da Mosca all'inizio del maggio 1945, si dedica a suo modo al ripristino della cultura berlinese. Rudolf Herrstadt pubblicherà il primo giornale del dopoguerra, "Berliner Zeitung", uscito il 21 maggio 1945, mentre Hans Mahle verrà incaricato da Bersarin di fondare la prima stazione radio del dopoguerra. Il Gruppo Ulbricht, a differenza del Gruppo Ernst, è un'organizzazione politica ben strutturata e sostenuta dall'URSS, chiamata così dal nome del leader, Walter Ulbricht, futuro Segretario generale della

⁶⁶ Abgesprochene Eingruppierung der Kunstschaffenden in die Lebensmittelgruppen, vom 14.9.1945. (Berlin Document Center /RKK), Ivi, p. 70.

SED. Tra i membri più importanti del Gruppo Ulbricht occorre ricordare Fritz Erpenbeck, ex assistente di Erwin Piscator al Theater am Nollendorfplatz, e Wolfgang Leonhard che descriverà il clima che si respirava a Berlino alla fine del conflitto:

Es herrschte eine Stimmung, wie ich mir die Versammlungen aus der Zeit der Oktoberrevolution und des Bürgerkrieges in Russland vorgestellt und eigentlich Parteiversammlungen immer gewünscht hatte. [...] Von allen Seiten kamen klare, kurze Vorschläge, die dann besprochen, manchmal auch durch Gegenvorschläge ergänzt und zu Beschlüssen zusammengefasst wurden.⁶⁷

Ovviamente, alla fine della Seconda guerra mondiale, ci sono anche molti attori che vogliono riprendere l'attività, ma ovviamente occorre fare i conti con le conseguenze della guerra. Molti teatri sono distrutti o comunque inagibili, motivo per cui occorre cercare una struttura alternativa. Ernst Legal, per esempio, prima allo Schiller-Theater ormai distrutto, occupa con una parte della sua compagnia il Renaissance-Theater nella Hardenbergstraße, risparmiato dai bombardamenti, per provare il *Raub der Sabinerinnen* di Franz und Paul von Schönthan. Ovunque sorgono palcoscenici improvvisati nelle cantine, dove chiunque avesse fatto teatro prima della guerra, o sognasse una radiosa carriera, può provare, sperimentare. Contemporaneamente, gli esponenti più importanti della vita artistica e culturale berlinese, che si erano opposti con decisione al regime nazista, vale a dire la maggior parte, si riunisce e si mette in contatto con il comando sovietico. Gli esponenti di questo gruppo di artisti e intellettuali sono Heinz Tietjen, sovrintendente della Staatsoper, i registi Karl-Heinz Martin, Ernst Legal, de Kowa, Michael Bohnen e Gustav Gründgens, in seguito arrestato dai sovietici. Non è chiaro se l'iniziativa sia stata presa dai sovietici o dagli artisti stessi, ma è più probabile, come afferma Schivelbusch, che il gruppo di artisti intorno a Legal abbia convinto Bersarin a destituire dall'incarico Herzberg perché inadatto al ruolo.⁶⁸ Nel giugno del 1945 Bersarin nomina Paul Wegener, scelto dal gruppo per l'esperienza e l'età, successore di Herzberg alla guida della neofondata Kammer der Kulturschaffenden che viene così istituzionalizzata e può essere considerata come la prima istituzione culturale della SBZ. Questa riorganizzazione della casa al 45 della Schlüterstraße ha anche a livello finanziario e organizzativo importanti conseguenze. Non è più prevista, infatti, solo la presenza di un incaricato ufficiale, ma di un

⁶⁷ Wolfgang Leonhard, *Die Revolution entläßt ihre Kinder*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1990, p. 342.

⁶⁸ Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, p. 77.

Fünfferrat costituito dai cinque membri del gruppo con a capo Paul Wegener in qualità di *primus inter pares*. La Haus Schlüterstraße viene inoltre annessa al Magistratsabteilung für Volksbildung, guidato da Otto Winzer, esponente del Gruppo Ulbricht e tutto il personale riceve dal giugno 1945 un regolare stipendio. Si assiste, quindi, a un riassetto e a una ufficializzazione della struttura, ma le funzioni e il personale restano le stesse: la distribuzione delle tessere per il razionamento e la verifica politica, operate dal Gruppo Ernst, continua e viene affiancata, con la nomina di Wegener, dalle attività dell'establishment culturale. Con l'obiettivo di ristabilire un ordine, la Kammer der Kulturschaffenden individua sette dipartimenti: "Teatro", "opera e operetta", "musica", "film", "arti figurative", "letteratura", "varietà e cabaret". Non mancano, però, i conflitti interni dovuti ai diversi interessi e concezioni e, nel luglio 1945, quando gli americani e i britannici prendono possesso dei loro settori della città, la situazione precipita. Non tanto il fatto che la Kammer der Kulturschaffenden si trovi nel settore britannico, quanto semmai la diffidenza e la perplessità con cui gli americani e gli inglesi guardano alla nuova istituzione fondata nei due mesi di occupazione sovietica, sarà, infatti, causa di problemi per la Kammer, considerata dagli americani:

Weder Fisch noch Fleisch. Sie hat überhaupt keinen verbindlichen Status, keine reguläre Mitgliedschaft, keine rechtliche Grundlage, sondern bloß ein Sekretariat, das vom Magistrat bezahlt wird. Weiter gibt es keine Finanzierung. Ihre Hauptaufgabe besteht zur Zeit darin, als eine Art Börse für Künstler und Kunstmaterialien zu dienen.⁶⁹

I conflitti interni alla Kammer der Kulturschaffenden sorgono sin da subito e vedono contrapposte due fazioni che lottano per affermare la propria supremazia e i propri interessi. Mentre Wegener e i suoi cercano di difendere l'autonomia della Kammer der Kulturschaffenden, Winzer, sostenuto dal sindacalista Erich Otto, vorrebbe un'istituzione sottoposta all'attività sindacale.⁷⁰ Questi conflitti interni e la perplessità sulle nomine, avanzate dagli Alleati, spingono i sovietici a fondare, nel luglio 1945, nella stessa casa un'altra istituzione, il Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, che de facto sostituisce la Kammer der Kulturschaffenden, la quale, per ordine degli Alleati, cesserà

⁶⁹ 13.10.1945, OMGUS (Office of Military government Berlin sector). Cit. da Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, p. 81.

⁷⁰ Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, p. 81.

ufficialmente la propria attività il 30 aprile 1946. Il Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, il cui obiettivo è, come afferma il presidente Johannes R. Becher, quello di offrire «Das geistige Modell...einer anderen deutschen Möglichkeit»,⁷¹ si propone inizialmente come organizzazione interzonale e autonoma con il compito di «alle Angehörigen der Intelligenzberufe zu vereinen»⁷² A stabilire i compiti e gli obiettivi della neofondata organizzazione sono gruppi dell'intelligenza molto diversi tra loro, sia per le differenti visioni politiche, sia per la diversa estrazione sociale. La creazione della Gesellschaft zum Studium der Sowjetunion esattamente due anni dopo l'istituzione del Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands lascia presagire un diverso profilo dell'istituzione di più recente fondazione. La Gesellschaft zum Studium der Sowjetunion infatti, assume sin da subito una connotazione politica maggiore e, mentre l'appartenenza al Kulturbund viene considerata, come vedremo, in un primo tempo "innocua" anche dagli Alleati, l'iscrizione alla Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion è interpretata sin da subito come un impegno politico, anche considerando il carattere di organizzazione di massa di quest'ultima.⁷³

Il primo compito del Kulturbund zur demokratischen Erneuerung consiste – oltre che nell'appoggiare e sostenere la SED, condividendone la politica culturale – nell'ammettere con consapevolezza le colpe del popolo tedesco, tra cui quella di aver contribuito al nazionalsocialismo. I colpevoli principali sono l'imperialismo e il militarismo tedesco, ma anche lo stesso popolo tedesco non può essere assolto. Se però, per gli intellettuali sinceri, è facile riconoscere le proprie colpe e i propri errori, non è altrettanto semplice individuare le cause della catastrofe tedesca. Le nuove linee guida per il rinnovo della cultura e della Germania partono, quindi, dal presupposto che:

Ohne Einsicht in jene gesellschaftlichen Vorgänge und Triebkräfte, die den Faschismus hervorgebracht hatten, konnte es keine wirkungsvolle Abrechnung mit der faschistischen Ideologie geben.⁷⁴

⁷¹ Johannes R. Becher, *Auswahl in sechs Bänden*, vol. 5, *Vom Anderswerden: Reden. Aufsätze. Briefe*, Aufbau-Verlag, Berlin/DDR 1952, p. 178.

⁷² Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (Hrsg.), *SBZ von A - Z - Ein Taschen- und Nachschlagebuch über die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands*, 8. Auflage, Deutscher Bundes-Verlag, Bonn 1963, p. 266.

⁷³ Stefan Stolze, *Nachkriegsjahre: Erinnerungen 1945 – 1955*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984, pp. 103 e 108.

⁷⁴ Heinz Hilpert, *Vom Sinn und Wesen des Theaters in unserer Zeit*, Hansischer Gildenverlag, Hamburg [1946?].

La fine della Germania nazista viene vista, da una parte dell'intelligenza, come una conferma della visione della storia tedesca, secondo la quale ogni tentativo rivoluzionario sia volto inevitabilmente al fallimento. A questa "teoria della miseria" si oppongono fermamente i socialisti e comunisti tedeschi, i quali sostengono che alla base della storia tedesca vi sia, e vi sia sempre stata, una tendenza di fondo rivoluzionaria e affermano che il debellamento del fascismo debba avvenire da una parte riconoscendo le radici sociali ed economiche dell'imperialismo tedesco come terreno fertile per l'ideologia fascista e che quest'ultima sia l'espressione prediletta della dominazione di classe imperialista, mentre dall'altra occorre diffondere tra tutti gli esponenti della scena culturale la tradizione progressista nella storia tedesca. La strada scelta dal Kulturbund zur demokratischen Erneuerung sarà quella dell'umanesimo socialista di Marx, ritenuto il punto di partenza per un teatro antifascista che però non esclude la contemporanea presenza di un teatro proletario-rivoluzionario. In alcune messe in scena, *Optimistische Tragödie* (1948), *Ljubow Jarowaja* (1948), per esempio, si cercherà una sintesi tra le migliori esperienze del teatro realistico borghese e i risultati del teatro proletario rivoluzionario, ma non si otterrà il risultato sperato e la linea ufficiale della SMAD, e della SED poi, contro il modernismo tardoborghese sarà il ricorso ai classici, considerati un'importante e strategica decisione a favore del Realismo. Il 25 settembre 1945, il maresciallo dell'Unione Sovietica Shukov, capo dell'amministrazione sovietica nella zona d'occupazione in Germania, ufficializza le nuove norme sui compiti fondamentali per le corporazioni e gli attivisti della prima ora nell'ambito artistico. I compiti sono tre:

- 1) Volle Befreiung der Kunst von nazistischen, rassistischen, militaristischen und anderen reaktionären Ideen und Tendenzen.
- 2) Aktive Verwendung der Kunstmittel im Kampf gegen Faschismus und für die Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne einer folgerichtigen Demokratie.
- 3) Eingehende Einführung in die Kunst der Welt und das russische Kunstschaffen.⁷⁵

Queste nuove forze antifasciste, con la collaborazione degli esponenti della SMAD, fondano i primi nuovi centri del teatro del dopoguerra nel settore sovietico e, ovviamente a Berlino. A

⁷⁵ *Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen Militärverwaltung in Deutschland. Aus dem Stab der Sowjetischen Militärverwaltung in Deutschland*, Sammelheft 1, 1945, Verlag der Sowjetischen Militärverwaltung, in Deutschland (SWA-Verlag), Berlin 1946, p. 38.

Dresda, per esempio, i cui teatri erano stati totalmente distrutti dal bombardamento alleato del 13 febbraio 1945, si ricomincia subito con la ricostruzione e, dopo circa quaranta giorni, viene riaperto lo Schauspielhaus con il *Nathan* di Lessing.

Mentre nelle zone occidentali il teatro assume da subito un aspetto di secondaria importanza, nella zona sovietica si può contare su una serie di istituzioni, come per esempio il Kulturbund, organizzazioni giovanili, sindacali e il blocco antifascista che organizzano la vita teatrale, dettando, al contempo, anche le nuove direttive per un teatro “democratico”, nell’accezione del Realismo socialista. A sostegno di questa nuova campagna per un teatro democratico, vengono fondate nel gennaio 1946 la casa editrice Henschel, dal nome del fondatore e primo direttore, Bruno Henschel, e una nuova rivista specializzata, *Theater der Zeit*, che resterà l’unica rivista teatrale della DDR, con l’obiettivo di orientare politicamente e artisticamente la nuova vita teatrale.

Per quanto riguarda la futura capitale della DDR, Berlino, la SMAD aveva disposto, già il 16 maggio 1945, la ripresa dell’attività teatrale, ma le difficoltà e la confusione ideologica erano ancora molto forti. In breve tempo, però, tre teatri si affacciano nuovamente sulla scena berlinese, ed è proprio a questi teatri che viene affidato il nuovo inizio antifascista.

Il primo è il Deutsches Theater, dove si riuniscono alcuni membri di ex ensemble per iniziare la ricostruzione sotto la direzione di Gustav von Wangenheim, nominato nell’agosto 1945. Comunista e fondatore della Truppe 31, von Wangenheim inizia a ricostruire sin da subito il programma cui attribuisce due compiti: occorre rimettere al centro i classici nell’ottica della nuova concezione politica del partito. In un’intervista von Wangenheim afferma «Die Rückkehr zum Humanismus ist der Sinn der kommenden Zeiten»,⁷⁶ ma anche il senso del teatro. Il secondo compito del teatro è quello di riuscire, attraverso il dramma di attualità antifascista, a rivelare ciò che è stato, i processi del dodicennio nero. Il 7 settembre 1945 viene rappresentato al Deutsches Theater *Nathan der Weise*, il che può essere considerato a tutti gli effetti l’inaugurazione di una nuova stagione teatrale.

Un altro teatro che riprende subito la propria attività è il Theater in der Stresemannstraße, che sotto la direzione di Karl Heinz Martin viene rinominato in Friedrich-Hebbel-Theater, dove il 15 agosto 1945 viene rappresentata la *Dreigroschenoper* di Brecht. Questo teatro, con l’arrivo

⁷⁶ Ilse Jung, *Spiel der Welt: Theater, Gustav von Wangenheim über den Spielplan in Max Reinhardts Deutschem Theater*, in «Tägliche Rundschau», 18.09.1945.

degli Alleati a Berlino e la divisione in settori della città, diventerà uno dei più importanti palcoscenici del settore americano e di Berlino Ovest.

Il terzo teatro è lo Schiffbauerdamm-Theater sotto la guida di Frinz Wisten, che nel settembre 1946 inaugura la stagione teatrale con *Maschenka* di Alexander Afinogenov.

Per il rinnovamento del teatro democratico è di fondamentale importanza: «Die Konstituierung lebenskräftiger Ensembles und damit die Wiedergewinnung einer neuen Grundlage von der Substanz her».⁷⁷ I professionisti del teatro progressista si dedicano alla creazione di compagnie teatrali stabili, considerate la base della rieducazione antifascista in ambito teatrale, anche in opposizione alla politica teatrale in vigore nei settori occidentali, dove gli attori di tutti i palcoscenici vengono riuniti in un cartello, il “Pool Artists”, per poi essere adoperati a seconda delle necessità.

Nonostante in alcuni teatri si sia iniziato da subito a riprendere l’attività teatrale, occorre ricordare la confusione che regna sul palcoscenico. Le lacune a livello drammaturgico e sociale hanno avuto come risultato delle produzioni superficiali e prive di concezione. Perciò si cerca, fin da subito, di stabilire un parallelo con la drammaturgia realistica tedesca. In un in primo momento si guarda all’opera di Max Reinhardt, emigrato durante il regime hitleriano negli Stati Uniti d’America, dove muore nel 1943. Se da un lato lo si commemora intitolandogli il Deutsches Theater di Berlino, dall’altro ci si rende conto quasi subito degli spunti interessanti presenti nella sua produzione, ma anche dei limiti di quest’ultima. La destoricizzazione e lo sviluppo della tecnica dell’illusione, che porta a una «Illudierung der Massen im Sinne einer totalen Täuschung durch das Spiel»,⁷⁸ sono, infatti, elementi che rispecchiano la funzione del teatro borghese nella società imperialistica: «Das Theater als schöner Traum jenseits der Wirklichkeit des täglichen Lebens sollte uneingeschränkt an dessen Stelle treten und es vergessen machen».⁷⁹

Alcuni critici, come Erpenbeck e Jhering, rivolgono dalla fine del 1946 la loro attenzione all’opera di Otto Brahm che fa da pendant a quella di Reinhardt. Il teatro moderno, secondo Brahm, deve essere naturalistico e la sua concezione si basa sull’ensemble e non sull’individuo. Un altro forte impulso per un teatro moderno è quello di far coincidere la verità del tempo storico con quella dell’espressione dell’arte drammatica, ma anche l’opera di Brahm presenta

⁷⁷ Ingeborg von Wangenheim: *Das Ensemble als schöpferische Kraft*, in «Theater der Zeit», 1946, Heft 5, p. 23.

⁷⁸ Heinrich Braulich: *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Henschel Verlag, Berlin 1966, p. 61.

⁷⁹ Ivi, p. 161.

molti limiti: la mancanza di una precisa arte drammatica e soprattutto la miseria naturalistica e la rappresentazione passiva e sofferente dell'uomo vanno pericolosamente incontro alla dilagante *Miseretheorie* del dopoguerra.

Se, dunque, sia l'opera di Reinhardt, sia quella di Brahm sono inizialmente solo oggetto provvisorio di confronto e orientamento in risposta all'esigenza di un'arte drammatica realistica di lingua tedesca, è invece da Weimar che arriva il primo stimolo concreto per un rinnovamento democratico dell'arte drammatica tedesca. Nell'ottobre del 1945 viene fondato da Maxim Vallentin, Ottofritz Gaillard e Otto Lang, con il diretto appoggio del capo di guardia maggiore sovietico Kolesnitschenko, al comando della SMAD in Turingia, il primo dipartimento di arte drammatica alla Staatliche Hochschule für Musik di Weimar, dal quale nel 1947 nasce l'Institut zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters, in seguito Deutsches Theater-Institut Weimar Schloß Belvedere (DTI). Nel 1949 viene fondato anche un dipartimento di storia del teatro e nel 1950 una *Studiobühne* autonoma, che sarà poi alla base del "Junges Ensemble". Maxim Vallentin, figlio del celebre attore Richard Vallentin, aveva avuto modo di conoscere e praticare il metodo Stanislavskij e, tornato in Germania, aveva cercato di sfruttare alcune nozioni per la formazione delle nuove leve del teatro, rendendo l'esperienza sovietica in ambito teatrale parte integrante della concezione del DTI. Il Deutsches Institut Weimar, con il suo orientamento al metodo Stanislavskij, è anche il diretto concorrente del teatro epico di Bertolt Brecht che nel 1949 inaugura il Helene-Weigel-Ensemble a Berlino, portando così nella SBZ prima e nella DDR poi, una concezione teatrale diversa e totalmente opposta a quella propagata ufficialmente. La rivalità è talmente forte che agli studenti del DTI viene proibito di assistere alla messa in scena di Brecht *Mutter Courage und ihre Kinder*, che nella stagione 1949-50 viene rappresentata in molte città della neofondata Repubblica, tra le quali, ovviamente, anche Weimar.⁸⁰

⁸⁰ Reinhard Schau: *Das Weimarer Belvedere. Eine Bildungsstätte zwischen Goethezeit und Gegenwart*. Böhlau Verlag, Köln/Weimar 2006, p. 132.

1.4 Guerra fredda: Il I Congresso degli Scrittori e *Die russische Frage*

L'inasprimento dei rapporti tra le quattro potenze vincitrici, e il successivo scoppio della Guerra fredda, si manifesta, nel frattempo, anche sul piano culturale e letterario. Nell'ottobre 1947, dal 4 all'8, si tiene a Berlino il primo e, durante la successiva coesistenza delle due Germanie, unico Congresso degli scrittori di tutta la Germania. Il fatto che parte⁸¹ del materiale relativo al Congresso, sia stato pubblicato⁸² solo dopo la *Wende* non è da attribuirsi solo al rinnovato interesse degli ultimi anni per la manifestazione, ma soprattutto ai diverbi politici e ideologici che hanno caratterizzato l'evento. A questo proposito Dymshitz, di fatto uno degli organizzatori del Congresso, ricorderà alla fine del 1947 che durante il Congresso non si è discusso molto delle „Zunftfragen der Schriftstellerei” e «Literarische Strömungen und Fragen der Form,»⁸³ bensì delle differenti posizioni ideologiche e politiche tra le potenze vincitrici. Il Congresso è organizzato e voluto dalla SMAD che, però, come anche in altri eventi, cerca di evitare ogni apparenza di intromissione o di influenza a favore dell'iniziativa propria degli scrittori tedeschi dettata dal desiderio ingenuo di unità in ambito culturale e letterario. L'organizzazione propugnatrice del Congresso è, infatti, ufficialmente lo Schutzverband Deutscher Autoren (SDA) all'interno della FDGB, sebbene il reale iniziatore sia lo stesso Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands, assieme, appunto, al dipartimento culturale della SMAD.

Il motivo per cui il Kulturbund non poteva comparire ufficialmente tra gli organizzatori del Congresso è facilmente ricostruibile ed è da ricondursi al clima conflittuale venutosi a creare all'interno della stessa Kommandantura degli Alleati, proprio nel caso del Kulturbund, attivo dal luglio del 1945. All'inizio dell'estate 1947 il Kulturbund viene sollecitato dagli Alleati a presentare una nuova domanda di ammissione, alla base della quale vi era un'ordinanza della Kommandantura degli Alleati del 23 gennaio, per il riconoscimento delle organizzazioni di

⁸¹ Cfr. Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt, Horst Tanneberger, *Erster Deutscher Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947*, Aufbau-Verlag, Berlin 1997.

⁸² Sulla difficoltà legate alla visione del materiale relativo al Congresso dopo la *Wende* e alla pubblicazione di quest'ultimo, cfr. Hartmann, Eggeling. *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR*, p. 35.

⁸³ Alexander Dymshitz: *Der erste deutsche Schriftstellerkongreß. Aufzeichnungen eines Gastes*, in «Neue Welt» 2, 1947, H. 20. Cit. da: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur*, vol. 4: *Kommentare*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1979, S. 428-435, p. 429.

carattere politico. Con la creazione dello status delle quattro potenze vincitrici era stato infatti concordato che tutte le ordinanze della SMAD riguardanti Berlino, avrebbero mantenuto la loro validità “until special notice”⁸⁴ e con l’ordinanza del 23 gennaio, si era verificata, per l’appunto, la circostanza per cui si rendeva necessaria una nuova richiesta secondo gli Americani, Francesi e Britannici, mentre i Sovietici e i dirigenti del Kulturbund continuavano a sostenere che il lavoro svolto dal Kulturbund fosse conforme allo status e che quindi una nuova richiesta fosse inutile. Le potenze occidentali, infatti, ritenevano il Kulturbund dominato dall’ideologia comunista e non volevano operasse nei loro settori. Le potenze occidentali sospenderanno le attività del Kulturbund l’8 ottobre 1947, vale a dire l’ultimo giorno del Congresso degli scrittori, per poi, un mese dopo, vietarne definitivamente le attività nei loro settori. È importante ricordare che i sovietici non si opposero mai alla procedura di riconoscimento degli USA e delle altre potenze occidentali, tentando di far passare il Kulturbund per un’organizzazione puramente culturale, per evitare così la procedura di ammissione che si riferiva solo alle organizzazioni politiche. Sebbene il Kulturbund rigettasse ogni appartenenza e aderenza a un partito politico, i Sovietici, non ne nascosero mai il carattere politico, e accettarono senza problemi l’espulsione di quest’ultimo dai settori occidentali. L’idea di un congresso era già nei piani del SDA nell’ottobre 1946, che avrebbe voluto si svolgesse inizialmente nel luglio 1947, al termine del convegno del PEN club a Zurigo, con l’obiettivo di convincere a partecipare uno dei suoi membri più celebri, Thomas Mann, ma i tempi per la preparazione del Congresso si rivelarono troppo stretti e quindi si optò per uno spostamento a settembre della data di inizio, dall’11 al 13. Sin da subito, però, sorsero visioni divergenti in merito agli obiettivi da raggiungere tramite il Congresso: da una parte Johannes R. Becher, capo del Kulturbund, dall’altra Werner Schendell, direttore del SDA. Becher, infatti, sottolineava l’importanza e la necessità di chiarimenti e di linee guida politiche e culturali, attese anche dagli scrittori di tedesco all’estero, mentre Schendell insisteva per una «eine reine Arbeitstagung»⁸⁵ inerente questioni letterarie e la categoria professionale. Le due visioni contrapposte del Congresso

⁸⁴ “Until special notice, all existing regulations and ordinances issued by the Commander of the Soviet Army Garrison and Military Commandant of the City of Berlin shall remain in force.” Cit. da: Excerpt from the 22. Meeting of the Commandants of the Allied Kommandatura Berlin Held 7 oct. 47. IfZ (Institut für Zeitgeschichte, München): OMGUS, ODI 5/38- 1/29.

⁸⁵ Cfr. *Protokoll über die Vorstandssitzung des SDA am 18.8.1947*. Archiv der Akademie der Künste (AdK), SV 036, (Blätter 107-111)

sfoceranno nell'agosto 1947 in un vero e proprio conflitto. Becher, infatti, conformemente alla propria idea di Congresso, vuole invitare a partecipare scrittori di lingua tedesca e stranieri di fama internazionale (Brecht, Thomas e Heinrich Mann, Döblin...), nonostante la presidenza del SDA avesse votato il 10 aprile 1947 contro la partecipazione di scrittori di lingua straniera,⁸⁶ Becher espresse in una lettera⁸⁷ alla presidenza del SED dell'agosto 1947 di tenere molto alla presenza di ospiti stranieri. La suddetta lettera era stata redatta a Ahrenshoop dove i firmatari, Weisenborn, Kantorovicz e lo stesso Becher, si incontrarono con Sergej Tjul'panov per una discussione preliminare del Congresso. Per una buona riuscita del Congresso e per poter invitare ospiti stranieri era necessario, secondo Weisenhorn⁸⁸, rinviare il Congresso a ottobre, dal momento che gli era stato comunicato da Tjul'panov che la delegazione sovietica non avrebbe potuto partecipare prima. Questa intenzione di rinviare il Congresso venne accolta non senza resistenze da parte del SDA. A questo punto, approfittando del maggior tempo a disposizione ottenuto grazie all'ennesimo rinvio, gli organizzatori cercano di adoperarsi per cercare di riuscire a far partecipare grandi nomi, ma senza grandi risultati, anche e soprattutto a causa delle difficoltà di viaggiare dell'epoca. Il gruppo più importante di partecipanti, alla fine, sarà quello degli scrittori socialisti rientrati dall'esilio (Anna Seghers, Friedrich Wolf, ovviamente Becher e altri) cui si aggiungono altri nomi, tra cui quelli di Richarda Huch ed Elisabeth Langgässer.

Il motivo più plausibile per cui la SMAD, di comune accordo con la presidenza del partito, accettò di rinviare ulteriormente il Congresso era collegato ai due eventi politici previsti per la fine di settembre del 1947, e cioè la Konferenz kommunistischer Parteiführer,⁸⁹ dal 22 al 28 settembre, voluta da Ždanov e il II Congresso di partito della SED, svoltosi dal 20 al 24 settembre, con l'obiettivo di aspettare la linea politica e culturale degli intellettuali, che, infatti, in questo contesto prendono chiaramente posizione contro “gli americani guerrafondai” e a favore dell'Unione Sovietica, “amante della pace”, anticipando quello che sarà uno dei motivi di conflitto durante il I Congresso degli scrittori e che caratterizzerà anche il clima di *reaktive*

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Cfr. *Protokoll der Sitzung der Unterkommission zur Durchführung des Schriftstellerkongresses am 18.8.1947*. AdK: SV 1297. (Blätter 91-93)

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Karl-Heinz Gräfe, *Kominform – Die Konferenzen 1947 und 1948*, in «UTOPIE kreativ», H. 84 (Oktober 1997), p. 51-60.

*Mechanik*⁹⁰ della Guerra fredda, non solo su un piano politico ma anche culturale, come dimostrato dall'esempio del Kulturbund.

Se i sovietici, infatti, contribuirono allo sviluppo di questo circolo vizioso, iniziando a imporre, inizialmente lentamente, per poi a partire dal 1949 tramite un adattamento forzato, il loro modello con la collaborazione dei comunisti tedeschi, occorre anche ricordare il contributo delle potenze occidentali, in particolar modo degli Stati Uniti, al raffreddamento dei rapporti tra le potenze vincitrici. Dall'ottobre 1947, infatti, i rapporti tra URSS e USA entrano ufficialmente in rotta di collisione con la nuova propaganda antisovietica voluta da Clay e gli Stati Uniti spostano il loro interesse, di formare in Germania una società democratica, a favore di uno Stato democratico che faccia da baluardo contro l'ideologia comunista. Questa campagna propagandistica trova terreno fertile tra i tedeschi e in particolar modo tra gli abitanti dei settori occidentali di Berlino, dove la nuova campagna antisovietica assume da subito toni molto accesi, toni destinati ben presto a raggiungere l'exasperazione. Esemplare, a questo proposito, il caso del "Tagesspiegel" che si adopera sin da subito per un boicottaggio delle attività culturali nella parte orientale della città, lanciando appelli dai toni molto accesi e poco equivocabili:

Jeder Berliner liest die freiheitliche Presse des Westens! Kein Berliner liest die Zwangspresse des Ostens! Kein Westberliner besucht ein "Staats-Theater" des Ostens! Kein Westberliner kauft in einem "Freien Laden" oder in einer "Konsumgenossenschaft"! Jeder Pfennig, den ihr dorthin trägt, wird sich in ein neues Mittel der Unterdrückung gegen euch verwandeln! Sie wollt euch aushungern - denkt daran! [...] Im Sinne unserer Aufforderung zum passiven Widerstand gegen alles, was der kriminelle Stadtsowjet, die SED oder irgendeine ihrer getarnten Organisationen in Berlin einrichten oder kontrollieren, wird der "Tagesspiegel" keine Ankündigung, Anzeigen und Besprechungen der nicht privaten Theater, Unterhaltungsstätten, Buchproduktion und so weiter enthalten.⁹¹

⁹⁰Dietrich Geyer, *Osteuropa-Handbuch: Sowjetunion, Außenpolitik 1917-1955*, vol. 1, Böhlau, Köln Wien 1972, p. 373.

⁹¹ Hans Borgelt, *Das war der Frühling von Berlin oder die goldenen Hungerjahre. Eine Berlin-Chronik*, Schneekluth, München 1983, p. 402.

Tuttavia, i sovietici avevano già disposto, nel loro settore, il divieto di vendita al dettaglio per i giornali occidentali che potevano essere acquistati solo tramite abbonamenti presso una società distributrice, in modo da poter conoscere i nominativi dei singoli abbonati. La reazione americana a questo sistema non si fa attendere e, per tutta risposta, venne vietato alla suddetta società di rifornire i commercianti occidentali con giornali della controparte.⁹²

Tuttavia, chi, in qualità di spettatore, si limita a una «[...] Wahrnehmung kultureller Interessen [...] und sich vor der Verletzung der sich immer mehr verschärfenden Bestimmungen gegen den Ost-West-Handel hütete»,⁹³ può frequentare i teatri di Berlino Est, fino al 1952, senza problemi. Lo sbarramento del confine tra la DDR e la BRD iniziato nel 1952 segna, anche a livello culturale, un inasprimento dei rapporti e all'inizio del 1954 il senatore Tiburtius dichiara al "BZ am Abend" che non permetterà più «daß die Kommunisten bei uns dirigieren»⁹⁴ e annuncia un divieto generico di lavoro nei teatri di Berlino Est per gli artisti residenti a Berlino Ovest, che sono tenuti a rifiutare ogni invito "sospetto" e a priori tutti gli inviti provenienti dalle istituzioni dalla Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF).⁹⁵

Conseguentemente, la polarizzazione politica del mondo penetra anche nel I Congresso degli scrittori e la maggior parte dei partecipanti, tedeschi e non, vi aderisce, schierandosi più o meno apertamente. Non deve, tuttavia, sembrare una contraddizione che al Congresso l'accento venga posto sull'unità della letteratura e degli scrittori tedeschi, in quanto quest'ultima sarebbe da raggiungersi sotto il segno dell'antifascismo, antimilitarismo e in fine, dell'antiimperialismo. Sebbene siano previsti eventi in tre dei quattro Settori, l'unico luogo del convegno per l'intero congresso è l'odierno Deutsches Theater, all'epoca Hebbel-Theater, nel Settore sovietico per sottolineare l'importante contributo finanziario della SMAD alla realizzazione dell'evento. Nonostante la presenza di esponenti di tutte e quattro le potenze vincitrici, si percepiscono già durante i rispettivi discorsi di benvenuto differenti «Wärmegrade der Zustimmung».⁹⁶

⁹² Ibidem.

⁹³ Ferdinand Friedensburg, *Berlin. Schicksal und Aufgabe*, Pädagogischer Verlag Berthold Schulz, Berlin 1953, p. 81.

⁹⁴ «BZ am Abend», 19.02.1954. Petra Schrott, *Das Scheitern des kulturellen Neubeginns*, in *Eine Kulturmetropole wird geteilt. Literarisches Leben in Berlin (West) 1945 bis 1961*, Berlin, 1987, p. 25. In questo caso il riferimento è a un concerto di David Oistrach e Franz Konwitschny previsto per il 19 febbraio 1954 nello Sportpalast, annullato all'ultimo momento.

⁹⁵ Schrott, *Das Scheitern des kulturellen Neubeginns*, p. 25.

⁹⁶ Hans Mayer, *Ein deutscher auf Widerruf. Erinnerungen*. 2 voll, Frankfurt/ M, 1982-1984, vol. 1, p. 387.

Il Congresso si apre ufficialmente con una commemorazione alle vittime del regime nazionalsocialista, tenuta dalla presidentessa onoraria, Richarda Huch e Günther Weisenborn. Risulta evidente, però, sin da subito che non si tratta di semplice commemorazione e che lo scopo finale non è un'intesa o un chiarimento, bensì una precisa volontà da parte orientale di stabilire obiettivi ben precisi al congresso che vengono espressi nel 1979 da Sigrid Bock con la seguente formulazione:

Die Beiträge der sozialistischen Schriftsteller vor allem von Abusch, Becher, Bredel, Hermlin, Rudolf Leonhardt [Rudolf Leonard, NdA], Seghers, Weinert und Wolf waren darauf abgestimmt, die politisch-ideologische Auseinandersetzung im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um eine neue literarische Programmatik zu führen.⁹⁷

Si intuisce, perciò, che non si tratta di un congresso per tutti gli scrittori tedeschi, ma piuttosto di un evento promosso dalla SMAD, dal Kulturbund e dal SDA, con al centro gli interventi degli autori socialisti, interventi sicuramente concordati in precedenza con la SMAD, secondo la prassi sovietica di lasciare poco spazio alla spontaneità e improvvisazione.

Tjul'panov riferirà retrospettivamente:

Wir setzten uns vor dem Kongreß mit einigen Schriftstellern, die auf dem Kongreß auftreten wollten, in Ahrenshoop zusammen und berieten über unser Vorgehen und unsere Argumente. Johannes R. Becher [...] hatte von den Vorstellungen gewisser amerikanischer Kulturleute erfahren, die es am liebsten gehabt hätten, wenn nach der Devise verfahren worden wäre: Die Russen geben das Essen für den Empfang und wir liefern die Ideologie für den Kongreß. Aber daraus wurde nichts, wir haben das ein bißchen korrigiert und das Verhältnis umgekehrt.⁹⁸

In realtà, gli interventi degli autori tedeschi contengono già di per sé abbastanza materiale per dei conflitti sulle differenti posizioni tra gli scrittori occidentali e orientali sulle funzioni della

⁹⁷ Siegrid Bock, *Literarische Programmbildung im Umbruch. Vorbereitung und Durchführung des 1. Deutschen Schriftstellerkongresses 1947 in Berlin*, in «Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte», 1979, pp. 120-148, p. 132.

⁹⁸ Achim Roscher, *Zeit des Neubeginns. Gespräch mit Sergej Tulpanow*, in «Neue Deutsche Literatur», 9/1979, pp. 41-62, p. 58.

letteratura del dopoguerra, sul significato di libertà letteraria e sui concetti di *Innere Emigration* e *äußere Emigration*.

Da una parte c'è chi sottolinea la necessità di trasmettere valori comuni a tutta l'umanità, opponendosi a una affrettata politicizzazione. È il caso, ad esempio, di Elisabeth Langgässer, secondo cui la lingua tedesca necessita di un periodo di riposo prima di poter decidere quale nuova funzione attribuirle⁹⁹, mentre più duramente e criticamente si esprime Albin Stübs che si scaglia contro la «Unmenschlichkeit» e afferma che gli autori non hanno bisogno di nessun «Literaturkonfektionär»¹⁰⁰. La controparte, formata in maggioranza da autori dalla SBZ, rappresenta la posizione privilegiata durante il congresso. Tra le posizioni più significative, quelle di Friedrich Wolf e Anna Seghers.

Wolf ribadisce l'importanza del concetto di verità in letteratura e l'importanza dello stabilire in quali mani essa si trovi, concetto espresso in maniera più diretta da Hans Mayer, secondo cui è importante riflettere, per un uno scrittore, se con la propria opera si contribuisca «der Barbarei oder dem allgemeinen Fortschritt».¹⁰¹ Wolf, inoltre, definisce anche il significato di “attualità” in letteratura, che deve partire, sì dall'inclusione del presente, del contemporaneo, ma anche tenendo conto sempre del passato, e con uno sguardo rivolto al futuro. Anna Seghers, nel suo appello, ribadisce l'importanza per lo scrittore moderno di concepire la verità con lo sguardo rivolto al futuro, anticipando gli elementi della definizione ufficiale del Realismo socialista, in vigore dal 1934 in Unione Sovietica. Hans Mayer, aggiunge che lo scrittore contemporaneo dovrebbe tornare essere nuovamente «Wegbereiter und Erkennen»,¹⁰² rifiutando il rifugio nella *Innere Emigration*, l'isolamento dalla sfera politica, il ritiro nell' *Innerlichkeit*, in quanto la politica deve essere oggetto d'interesse non solo dei politici, bensì «aller geistigen Kräfte einer Nation», come sostiene Willi Bredel nel suo discorso.¹⁰³

⁹⁹ Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt, *Der erste Schriftstellerkongreß 1947. Umfeld und Positionen*, in «Neuere Deutsche Literatur» 11/1990, pp. 9-36, p. 24.

¹⁰⁰ *Eine neue Generation nimmt das Wort*, in «Horizont. Halbmonatsschrift für junge Menschen», 2 (1947) 24, pp.8-10, p. 8.

¹⁰¹ Gustav Leuteritz (Ltz.): *Im Brennpunkt deutscher Kulturprobleme. Der zweite Beratungstag des Schriftstellerkongresses*, in „Tägliche Rundschau“, 8.10.1947.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Reinhold, Schlenstedt, Tanneberger, *Erster Deutscher Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947*, p. 241.

Questo è anche l'orientamento di tutti i partecipanti della SBZ, in particolar modo, del gruppo dell'esilio moscovita, ma trova approvazione anche di alcuni partecipanti occidentali, come ad esempio, Axel Eggebrecht, che asserisce: «[...] daß die in der Spätromantik auftauchende Idee der Trennung von Kunst und "tatsächlichem Leben" heute in einem politisch rückschrittlichen Sinn verwendet werden könne».¹⁰⁴

Stefan Hermlin sostiene che in una letteratura impegnata e operativa la forma debba necessariamente passare in secondo piano rispetto al contenuto, anticipando il dibattito che si protrarrà fino agli anni 60 sia nella DDR, sia in URSS, sui limiti del Formalismo.

Da ciò derivano anche le dichiarazioni di Anna Seghers sulla libertà dello scrittore, secondo la quale il concetto di libertà non deve essere inteso in senso anarchico, ma sempre associato al concetto «Einsicht in die Notwendigkeit»,¹⁰⁵ giacché lo scrittore deve essere consapevole della propria responsabilità sociale nei confronti del popolo, esattamente come prescrive il Realismo socialista. Questa posizione sul concetto di libertà, che ovviamente differisce dal concetto occidentale della stessa, sarà motivo di scontro non solo durante il congresso, ma costituirà un tratto distintivo della politica culturale orientale nei due decenni a venire, in opposizione polemica con le concezioni "borghesi" sull'argomento.

Tuttavia, non furono tanto queste opinioni espresse su «wohlvorbereiten, aus der Brusttasche gezogenen Manuskripte»¹⁰⁶ a rendere i partecipanti occidentali degli osservatori penserosi e a far percepire la diversa appartenenza geografica come differenza politica, quanto il clima ostile tra le superpotenze che contribuisce a fornire una connotazione minacciosa e ostile al «Begriffspaar Ostzone-Westzone, das uns so absurd geschienen hatte».¹⁰⁷

Nonostante, quindi, il tentativo di trovare degli obiettivi comuni nella letteratura e nella responsabilità educatrice dello scrittore, come ad esempio Johannes R. Becher che evidenzia l'esigenza di pace comune a tutta la Germania, l'unità della letteratura tedesca che non deve sottostare a nessuna conduzione unilaterale,¹⁰⁸ e la funzione educatrice dello scrittore, la formulazione di un'unità resta solo apparente, giacché sono proprio le interpretazioni diverse

¹⁰⁴ Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt, *Der erste Schriftstellerkongreß 1947. Umfeld und Positionen*, in «Neuere Deutsche Literatur» 11/1990, pp. 9-36, p. 26.

¹⁰⁵ Ivi, p. 27.

¹⁰⁶ Wilhelm Emanuel Süskind, *Der Mann aus dem Westen*, in «Der Autor. Zeitschrift des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller e. V.» 8. 1947, pp. 9-12, p. 11.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Reinhold, Schlenstedt, Tanneberger, *Erster Deutscher Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947*, pp. 362-365.

di alcuni concetti, come ad esempio “democrazia” e “libertà”, da parte dei rappresentanti occidentali e orientali al centro di un dibattito che finisce per dividere ulteriormente la letteratura tedesca. Il congresso conferma, infatti, la *Zwei-Lager-Theorie* e che l’alleanza strategica sotto il segno dell’antifascismo e della democrazia era ormai superata dalla richiesta delle due superpotenze di prendere posizione, di schierarsi per l’una o l’altra ideologia.

Tra i vari conflitti che si verificano occorre ricordare quello tra il quasi sconosciuto giornalista americano Melvin J. Lasky, all’epoca corrispondente a Berlino per diversi giornali americani, e lo scrittore sovietico Valentin Katajev, insieme a Vischnevski, Gorbatov, membro della delegazione sovietica al congresso. Lasky, invitato dell’ultimo minuto, aveva preparato un discorso sulla libertà di espressione, evidenziando la totale libertà degli scrittori statunitensi in contrapposizione a quella degli scrittori sovietici, esistente solo sulla carta, in quanto fortemente soggetta alle direttive del partito. Katajev smentisce le accuse mossegli da quello che definisce essere uno sconosciuto totale e un “Kriegsbrandstifter” vivente, sostenendo che: «Noch der verstorbene Dr. Goebbels hat sich derselben Mittel bedient in der Hetzerei gegen die Sowjetunion. Womit das endete, dürfte allen bekannt sei». ¹⁰⁹

In realtà, la stessa provocazione di Lasky è frutto di una parziale verità: se è vero quanto il giornalista afferma sulle libertà di stampa e di opinione in URSS, è altrettanto vero che la situazione statunitense non è affatto esente da censure e restrizioni, come ad esempio le persecuzioni contro i comunisti americani negli USA, veri o presunti che siano o gli interrogatori di artisti e intellettuali, tra i quali anche numerosi emigrati tedeschi, che finiscono spesso per essere condannati alla detenzione o, nella migliore delle ipotesi, perdere il loro lavoro. Lasky preferisce tacere sulla reale situazione attuale per concentrarsi sulla situazione in Unione Sovietica e motivare le sue accuse sulla base di tre casi famosi di censura o espulsione dalla società: Michail Michailovitsch Soschtschenko, espulso nel 1946 dall’Unione degli scrittori dell’URSS e definito «giftiger Abschaum», il regista Sergej Einstein criticato più volte per non avere rispettato i principi estetici del Realismo socialista e le opere del filosofo Georgy Aleksandrov definite: «sklavische Bewunderung westlichen Denkens». ¹¹⁰ Il contributo di Lasky che suscita, durante lo stesso intervento, grida di giubilo da parte americana e urla di disapprovazione e indignazione da parte sovietica, si rivela essere molto impreciso nei contenuti, alla luce dei dettagli esposti dalla risposta sovietica, e fortemente e volutamente

¹⁰⁹ Ivi, p. 336.

¹¹⁰ Ibidem.

polemico nella forma. Katajev, nella sua risposta, però, si limita a citare solo il caso Soschtschenko:

Soschtschenko wurde bei uns kritisiert, weil bei uns als einem demokratischen Lande und Staate eine Pressefreiheit existiert. [Unruhe] Heute sind die Erzählungen Soschtschenkos in dem letzten Heft der Zeitschrift "Nowy Mir" veröffentlicht, weil ich einer der Redakteure der Zeitschrift bin. [...] daß die Erzählungen Soschtschenkos veröffentlicht sind, ist natürlich dem unbekanntem Lasky unbekannt, da er sich der veralteten Dietriche bedient.¹¹¹

La risposta di Katajev dimostra da un lato l'inesattezza delle informazioni fornite a scopo di mera propaganda da Lasky, ma dall'altra ne conferma la tesi della censura imperante in URSS che vieta anche di criticare le decisioni del partito: non è un caso che Katajev non commenti gli altri due casi esposti da Lasky, ma è certamente frutto di una ponderata scelta di autocensura per evitare di incorrere a sua volta in conseguenze indesiderate. Günther Weisenborn, subito dopo l'intervento di Katajev, conferma indirettamente la presenza di argomenti tabù, e a scopo preventivo, dichiara: «Unsere ausländischen Gäste sprechen außerhalb der Tagesordnung, und es steht uns nicht zu, an ihren Äußerungen Kritik zu üben. Der Gesamtvorstand hat beschlossen, an den Äußerungen aller aus ausländischen Gästen keine Diskussion zuzulassen».¹¹²

In ogni caso, dopo questa lite, che smaschera in qualche modo le reali motivazioni politiche del congresso, l'atmosfera si fa incandescente e le questioni letterarie passano irrimediabilmente in secondo piano rispetto alle due ideologie contrapposte.

Solo dopo la fine del fallimentare congresso ci sarà una tardiva presa di posizione da parte sovietica nei confronti degli esempi citati da Lasky, a dimostrazione dell'inesattezza delle informazioni in possesso del giornalista americano, ma oggi sappiamo che, in realtà, le "difficoltà" degli scrittori sovietici non fedeli alla linea erano reali.¹¹³

Nonostante le relazioni finali assolutamente concilianti della stampa che mettono in risalto le decisioni prese di comune accordo a discapito delle controversie politiche derivate dal caso Lasky, lo svolgimento del congresso conferma la Zwei-Lager-Theorie e che l'alleanza strategica sotto il segno comune dell'antifascismo e della democrazia era ormai superata, anche

¹¹¹ Ivi, p.336.

¹¹² Ivi, p. 337.

¹¹³ Cfr. Hartmann, Eggeling. *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR*, pp. 55-58.

in campo letterario, dalla Guerra fredda e dalla conseguente richiesta delle due superpotenze di prendere posizione, di schierarsi per l'una o l'altra ideologia.

Anche sulla scena teatrale berlinese comincia a pesare il clima conflittuale della Guerra fredda. Agli attori dei settori occidentali che intendono accettare ruoli in opere sovietiche nei teatri della zona orientale viene, infatti, raccomandato, sotto minacce di eventuali rappresaglie, di rifiutare ingaggi e di tenersi alla larga. Un precedente in tal senso è rappresentato dalla prima dell'opera di Konstantin Simonov, *Die russische Frage*, per la regia di Falk Harnack, del 3 maggio 1947 presso il Deutsches Theater, situato nel settore orientale della città. La pièce, che può essere considerata a tutti gli effetti come la prima opera propagandistica antiamericana, narra le vicende di Harry Smith, giornalista americano che viene incaricato da un grande editore americano di scrivere un libro in vista delle imminenti elezioni presidenziali. Il libro deve convincere gli elettori americani che l'URSS si sta armando per una guerra e, per raccogliere materiale, Smith viene incaricato di recarsi in viaggio in Unione Sovietica. Smith, che ha già scritto un libro sull'URSS, ha 39 anni e sogna, da buon americano medio, una brillante carriera, di sposare la sua fidanzata e di condurre con lei una vita agiata, accetta l'incarico di buon grado, attratto soprattutto dal cospicuo anticipo offertogli dal suo editore, e parte alla volta di Mosca. Una volta in Russia, però, si rende conto che la tesi del suo editore è completamente errata e che i russi non pensano affatto a una guerra. Tornato in Patria, quindi, decide di scrivere un altro libro veritiero sull'Unione Sovietica e rifiuta categoricamente di modificare o far modificare l'opera secondo le volontà dell'editore e, noncurante delle minacce di quest'ultimo di distruggere la sua carriera di giornalista, non arretra di un passo, convinto di aver fatto la scelta migliore: raccontare la verità. Le conseguenze del suo gesto sono facilmente prevedibili: Smith perde il lavoro, cade in miseria e viene lasciato dalla fidanzata, ma, andando alla ribalta, dichiara di non voler vivere in quell'America e che troverà il suo posto in un'America più giusta, l'America di Abraham Lincoln und Franklin D. Roosevelt. La rappresentazione è un trionfo sensazionale ancora prima di iniziare, tanto che nelle strade adiacenti al Teatro fioriscono le speculazioni sugli ultimi biglietti ancora disponibili, venduti a prezzi a dir poco esosi¹¹⁴. Con buona pace delle potenze alleate, e soprattutto degli Americani, che avevano cercato di impedirne la messa in scena in tutti i modi, sia rivolgendosi direttamente alla SMAD

¹¹⁴Alexander Dymshitz, *Ein unvergeßlicher Frühling - Literarische Porträts und Erinnerungen*, Dietz, Berlin, 1976, p. 377.

e all'sovrintendente teatrale Wolfgang Langhoff, sia agli stessi attori, residenti nei settori occidentali, dietro minacce di repressioni, e nonostante i numerosi rinvii e sostituzioni degli attori, la prima ha quindi luogo e *Die russische Frage* diventa il primo strumento propagandistico politico culturale della SED. La recensione di Friedrich Luft della prima esprime tutto lo sdegno per la faziosa rappresentazione della stampa americana e il disappunto per la scelta del Deutsches Theater, innalzatosi a istituzione politica e a giudice delle potenze alleate, di mettere in scena un testo di basso livello:

Es ist wohl selten in diesem Theater so schülerhaft, so unkünstlerisch, so provozierend dilettantisch und unbeholfen ein Stück in Szene gegangen wie dieses. Der Text – ein glattes Tendenzstück, mit allen rabiaten Mitteln des Schwarzweiß gekennzeichnet. Dann aber auch – bitte! – Tempo, Tonstärke, daß man über die weiten Strecken blanker Agitationsrhetorik hinübergejagt wird, ehe man sich 's szenisch versieht. So versuchte man, 'amerikanisch' zu sein. Mit Whisky trinken, mit allgemeinen Räkeleien, mit dem komischen Unvermögen, eine schlenkrige, legere Atmosphäre zu geben, die auch dem kleinsten Moritz nicht mehr in das Bild des Amerikaners paßt, wurde hier beste Zeit vertan. (...) Daß Nachrichtenmonopole und Massenmeinungsfabrikation in Amerika zu Skepsis und Kritik Anlaß geben, steht auch für Amerikaner außer Frage. Der Rest, der für ein deutsches Publikum zu tragen so peinlich bleibt, ist, daß man einen russischen Autor über amerikanische Zustände diskutieren läßt. Wie es ebenso von wenig Takt zeugen würde, wollte man im Deutschen Theater amerikanische Gegner des Sowjetsystems zu Worte kommen lassen.¹¹⁵

Dymschitz racconta¹¹⁶ a proposito di *Die russische Frage* di essere stato lui a sottoporre all'attenzione di Langhoff il manoscritto che aveva portato con sé da Mosca e che Langhoff ne era rimasto immediatamente affascinato, tanto da richiederne immediatamente una traduzione ufficiale in modo da potere subito iniziare a provare.

In realtà sembrerebbe più verosimile che Dymschitz abbia imposto, o quanto meno forzatamente proposto, a Langhoff di mettere in scena al DT la pièce di Simonov. Questa ipotesi è sostenuta da due motivi: il primo è che, se Langhoff fosse stato realmente interessato al manoscritto, si sarebbe verosimilmente occupato personalmente della regia, mentre il secondo

¹¹⁵ Friedrich Luft, *Stimme der Kritik*. 2 voll, vol. 1. *Berliner Theater 1945-1965*, Ullstein, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982, p. 29.

¹¹⁶ Dymschitz, *Ein unvergeßlicher Frühling*, p. 377.

è da ricercarsi nella politica riservata, adottata da Langhoff fino a quel momento nei confronti dei drammi contemporanei a sfondo politico, e che continuerà ad adottare anche in seguito: Langhoff non metterà in scena né altri drammi politici, fatta eccezione per alcuni lavori teatrali di Brecht, né altri drammi sovietici, motivo principale di conflitti con il partito e gli organi ufficiali.¹¹⁷

Anche Schivelbusch avvalora l'ipotesi di un coinvolgimento forzato, e addirittura imposto da Mosca, di Langhoff nella rappresentazione della pièce al Deutsches Theater e lo fa sulla base di un messaggio inviato dall'ufficiale culturale americano Benno Frank al generale Robert McClure, in cui lo stesso Frank asserisce di essere stato informato da Langhoff: «dass er und die russischen Kulturoffiziere nur gezwungenermaßen auf höhere Weisungen handelten und persönlich einen offiziellen amerikanischen Protest begrüßen würden».¹¹⁸

Questa rilettura scagionerebbe anche Dymshitz, declassato a semplice esecutore degli ordini di Mosca. È inoltre più che probabile che né Dymshitz né Langhoff avessero mai immaginato che la rappresentazione potesse provocare una tale campagna e che lo stesso Dymshitz avesse sottovalutato l'effettivo potere della SMAD nel conflitto con le potenze occidentali. In ogni caso *Die russische Frage* diventa da subito uno strumento propagandistico sia per la SMAD nella politica d'occupazione, sia per la stessa SED, nonostante la marginalità dei criteri artistici che passano in secondo piano rispetto alla questione politica. Il dipartimento Educazione e Cultura del ZK della SED a questo proposito invia una circolare nel giugno 1947 ai vari responsabili locali con la prima «Stellungnahme zum Zeittheater».¹¹⁹ In questa circolare viene comunicato quali lavori teatrali fossero considerati validi per l'epoca e per quale motivo: nello specifico vengono nominate tre opere: *Ein jeder von uns* di Hansjörg Schmitthenner, *Der Schatten* di Evgeny Schwartz, che però nella circolare viene chiamato Georgi, e, per l'appunto, *Die russische Frage* di Simonov. Nella circolare si invitano, inoltre, i vari responsabili locali della SBZ, in modo univoco a contribuire:

[...] Soweit dieses noch nicht geschehen sein sollte, in Verbindung mit den übrigen fortschrittlichen Organisationen (Volksbühnen, Gewerkschaften, FDJ, Frauenbund) für diese Werke einzutreten und dafür zu sorgen, daß sie im Spielplan der Theater

¹¹⁷ Cfr. Ernst Held, *Einige Fragen an Wolfgang Langhoff*, in „Neues Deutschland“ 21.06.1949.

¹¹⁸ Schivelbusch, *Vor dem Vorhang*, p. 61.

¹¹⁹ Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der ehemaligen DDR (SAPMO-BArch), DY 30/IV 2/9.06/186 (Bestand SED, ZK, Kultur).

aufgenommen zu werden. Gegebenenfalls ist es notwendig, für diese Aufführung für die Organisationen zu veranstalten. [...] Die russische Frage muß solange wie möglich auf dem Spielplan gehalten werden. Das Stück weist sauber und eindeutig nach, daß der Monopolkapitalismus, der am Krieg politisch und gesellschaftlich interessiert ist, seine Presseunternehmen beauftragt, den Krieg als unvermeidlich an die Wand zu malen, den Willen zum Krieg aber dem politischen Gegenspieler in die Schuhe zu schieben. Diese Methode der monopolkapitalistisch beherrschten Presse ist zu bekannt, als daß die aufgeregten Versuche des 'Telegraf' und des 'Tagespiegel' die Gefahr zu bagatellisieren, ernst genommen werden könnten. Das Schauspiel sagt die Wahrheit und es sagt sie auf lebenswürdige Weise. Es ist wie Erpenbeck im 'Vorwärts' feststellt, 'ein solid gebautes Theaterstück. Es hat sogar einen Vorzug: Es fällt, je mehr es zum Ende geht, nicht ab, sondern wird dramaturgisch stärker. Es hat wirksame, klug-nuancierte Figuren. Es hat Humor. Es ist ein Erfolgsstück par excellence.' Nie hatte das Theater eine wichtigere politische Aufgabe zu erfüllen als in der Gegenwart. Dieses Schauspiel, das die Friedensbereitschaft der Völker feststellt und ein Bekenntnis zu jenem Amerika ablegt, das sich ernsthaft zur völkerversöhnenden Demokratie bekennt, ist daher ein Werk, das in seiner Tendenz durchaus bejaht werden kann, zumal es durch literarische Qualität und künstlerische Form überzeugt. Das Werk wurde daher auch im Deutschen Theater zu Berlin trotz gewisser Mängel, die die Inszenierung und Besetzung aufwies, zu einem eindrucksvollen Theatererlebnis. Hier werden bittere Wahrheiten von politisch-erklärender Wirkung ausgesprochen.¹²⁰

Per la prima volta, due anni prima della fondazione della DDR, troviamo un esempio di influenza e intromissione della SED nella strutturazione del cartellone teatrale e nella gestione di quella che oggi chiameremmo campagna pubblicitaria, con l'obiettivo di propagandare la propria visione politica e ideologica, a discapito del reale valore artistico. Da notare, inoltre, anche il modo diretto ed esplicito che in futuro diventerà sempre più raro, di evidenziare il fine politico, la cui priorità sugli aspetti artistici viene giustificata e legittimata dalla necessità di verità, o meglio quella che si riteneva essere tale, ma poco importa: il fatto di dover scendere a compromessi artistici per poter privilegiare il valore etico di quella che doveva essere la verità, era stato accettato, stabilendo quel primato del contenuto e della verità nell'arte, vale a dire una riduzione, un declassamento di quest'ultima a posizioni ed affermazioni di carattere non estetico, bensì politico e morale, che caratterizzeranno la rigidità e la pochezza dei primi anni.

¹²⁰ Ibidem.

Nella circolare si invita anche a informare la SED su tutti gli eventi riguardanti il teatro, e a scrivere rapporti sulle prime e di indagare sui vari gruppi di spettatori. Il dipartimento culturale del ZK inizia a costruire per la prima volta quella struttura egemonica con apparente carattere democratico che poi sarà alla base della censura in tutti gli ambiti della società: Il ZK diffonde nella SBZ esemplari valutazioni e critiche di lavori teatrali e messe in scena per poi richiedere contemporaneamente critiche conformi e adeguate “dal basso”, dando vita a un circuito chiuso e monologico.

La concezione teatrale di Maxim Vallentin esposta nel 1944 a Mosca, che era stata pensata per tutta la Germania, si perde dunque nella ristrettezza provinciale del teatro come strumento di confronto politico tra le zone d’occupazione e la speranza di Vallentin che l’arte possa diventare autorità politica si rivela sin da subito irrealizzabile, in quanto la sperata riconciliazione tra arte e politica sfocia da subito nella sottomissione della prima alla seconda. Dalla circolare emerge anche l’intenzione della SED di scegliere il Deutsches Theater come teatro di stato: non è casuale infatti che tutte e tre le prime verranno rappresentate proprio al DT e se le prime due passano inosservate, l’ultima, *Die russische Frage*, può essere considerata come la prima trasposizione sul palcoscenico del tema della Guerra fredda e della contrapposizione tra le due superpotenze che proprio a Berlino si confrontano quotidianamente. Nei primi anni, inoltre, il DT sarà anche sede di importanti manifestazioni di carattere politico e culturale, come ad esempio il sopracitato I Congresso degli scrittori, dal 4 all’8 ottobre 1947. L’inizio della Guerra fredda è sicuramente uno dei motivi principali che spinge la SMAD e la SED a intensificare l’attività propagandistica sovietica e antistatunitense per non rischiare di perdere terreno nella battaglia ideologica. Da questa necessità nasce l’esigenza di un’organizzazione più grande e capillare come la DSF che rende di fatto inutile il sussistere della Haus der Kultur der Sowjetunion. Lo stesso discorso, però, non vale per il suo teatro che, visti gli ottimi risultati conseguiti nei primi anni, continua autonomamente e con il benessere della DSF, la propria attività fondando un teatro autonomo all’inizio del 1950. Il maggiore Makejev, responsabile dell’attività teatrale a Berlino, dopo consultazioni con registi e attori importanti, tra cui Hans Rodenberg, decide di affidare a Robert Trösch, esponente della scena cabarettistica berlinese e del Gruppe 31 di Gustav von Wangenheim, la direzione artistica, a Helmut Hoppe, ex portavoce del teatro della Haus der Kultur der Sowjetunion, la direzione amministrativa e la responsabilità ideologica, mentre a Bodo Schvejkskij la consulenza drammaturgica. Ci si orienta, inoltre, anche verso un repertorio più ampio, come quello della neofondata DDR e anche estero, ed è proprio a causa di questa apertura verso un repertorio più

variegato che si sceglie per il nuovo inizio teatrale il nome Neue Bühne. Sull'attività e la breve esistenza di questo ensemble dichiara Helmut Hoppe:

Die künstlerischen Vorstellungen von Robert Trösch und einigen seiner Mitarbeiter und Freunde wurzelten in der Agitprop-Arbeit der KPD, der proletarischen und antifaschistischen Theaterbewegung der 20er und 30er Jahre. Sie waren besonders von seiner damaligen Zugehörigkeit zur Gruppe Gustav Von Wangenheims geprägt. Seine Vorbilder waren Meyerhold und Piscator, und er wollte an bestimmte Traditionen der Volksbühne, des Rose-Theaters und ähnlicher Alt-Berliner Theater anknüpfen. Jedoch: das nicht ausreichende Vermögen, dieses fortschrittliche Erbe geistig und künstlerisch für die Gegenwart aufzuarbeiten und mit neuem anzureichern, behinderten die kontinuierliche Theaterarbeit der "Neuen Bühne". So war bereits ihre Eröffnung mit der "Insel des Friedens" kein gelungener Auftakt. Zu einem Erfolg gestaltete sich erst die Aufführung des "Holunderwäldchen" von Alexander Kornejtschuk, die Schveykoski besorgte und die von Trösch bearbeitet worden war. Einen gewissen Höhepunkt in der kurzen Zeit seines Bestehens erreichte das Theater mit dem Vietnam-Stück "Auf verlorenem Posten" von Paul Herbert Freyer, mit Ekkehard Schall und Willi Narloch in den Hauptrollen.¹²¹

L'esperienza della Neue Bühne dura molto poco ed è un vero e proprio fallimento, tanto da non trovare riscontro nella storia ufficiale del teatro della DDR. Sarà Maxim Vallentin con la sua compagnia teatrale di Weimar a fare del Maxim-Gorki-Theater, dal 1952, un punto di riferimento del Realismo socialista nella DDR.

¹²¹ Gerhard Körbel, *Zur Vorgeschichte unseres Hauses (1947 bis 1952)* Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin.

2 MAXIM VALLENTIN E IL JUNGES ENSEMBLE

2.1 Un nuovo inizio a Weimar

Il 28 ottobre 1947 viene fondata, su ordine della SMAD, una nuova accademia di arte drammatica, la prima in assoluto del dopoguerra su suolo tedesco: Il Deutsches Theater-Institut Weimar Schloß Belvedere. La direzione del nuovo istituto viene affidata a Maxim Vallentin che, subito dopo la fine della guerra, inizia a percorrere la via dell'ensemble come strumento prediletto della formazione di giovani attori secondo i principi progressisti del metodo Stanislavskij. Si tratta di un metodo che Vallentin ha avuto modo di conoscere e studiare durante l'esilio sovietico e con cui vuole riallacciarsi alla tradizione del teatro realistico tedesco. In realtà, il decreto della SMAD del 28 ottobre 1947 sancisce il distacco del dipartimento del dipartimento d'arte drammatica dalla Weimarer Musikhochschule e l'indipendenza del nuovo istituto che ha come sede principale il Belvedere Schloss a Weimar. Già dalla primavera del 1947 la SMAD e il Ministerium für Volksbildung Thüringen avevano pensato allo Schloß Belvedere come sede di un'accademia d'arte drammatica e il decreto del 28 ottobre giunge dopo il trionfo della prima del 23 marzo 1947 di *Das wundertätige Puppentheater* di Miguel de Cervantes Saavedra per la regia di Vallentin. Questa decisione di fondare un'accademia teatrale autonoma, però, non suscita solo gioia, ma anche proteste, in particolare da parte del Dott. Walter Scheidig, direttore della collezione di porcellane custodite nel Belvedere. Anche il direttore della Weimarer Musikhochschule, Walter Schulz, protesta contro il decreto sovietico, giacché preferirebbe conservare il dipartimento di arte drammatica nel suo istituto. Se un decreto può, da un lato mettere a tacere le voci di protesta, e procurare finanziamenti non può, però, dall'altro risolvere i problemi di reperimento di materiali e forza lavoro che affliggono la SBZ nel dopoguerra. Saranno i neo immatricolati a farsi dunque carico dei lavori necessari per ristrutturare il Belvedere e adattarlo alle nuove esigenze:

“Wir bekommen Belvedere! Es ist beinahe ein Traum”, schreibt Margot Seltmann unter ein überbelichtetes Foto des Schlosses. Unter einem anderen [...] steht: “Aber schon der erste Gang zu unserem “Geschenk“ eröffnet raue Realität!! Belvedere ist ein schlammiger Bauplatz.“ Auf der nächsten Seite: “An Einzug nicht zu denken. Also: alle anpacken!“¹²²

¹²² Reinhard Schau, *Das Weimarer Belvedere*, p. 107.

Schau racconta attraverso alcune foto e didascalie le difficoltà, ma anche l'impegno di alcuni studenti e studentesse nella ristrutturazione e, grazie alla documentazione d'archivio, è in grado di fornire indicazioni sulle retribuzioni: per i complessivi 630 giorni di lavoro, ogni futuro studente riceverà sigarette, una penna stilografica e, i più meritevoli, anche una piccola somma in denaro. La sopracitata Margot Selmann, ad esempio, riceverà per i suoi ventisette giorni di lavoro da vetraia ventiquattro sigarette, 20 Reichsmark e, come tutti gli altri lavoratori, una penna stilografica.¹²³

Il compenso più grande per tutti gli studenti, però, è sicuramente il trasferimento nei dormitori avvenuto il 17 novembre nonché l'inizio dell'attività didattica una settimana più tardi, il 24 novembre 1947. Il Deutsches Theater-Institut Weimar Schloß Belvedere nei primi due anni di attività si fregia di una denominazione ufficiale aggiuntiva, "Institut zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters", che si rifà alla precisa volontà della SMAD di riformare il teatro secondo i principi del metodo Stanislavskij, linea drammaturgica ufficiale in Unione Sovietica, che inizia a essere introdotta anche nella futura DDR secondo i principi di transfer e ricezione che caratterizzano i rapporti della SED prima e della DDR poi, con il Fratello maggiore. Sono tre le personalità legate alla nuova istituzione: Maxim Vallentin, Otto Fritz Gaillard e Otto Lang. Vallentin, membro del Gruppo Ulbricht ed ex direttore del dipartimento di arte drammatica della Weimarer Musikhochschule, viene nominato direttore della nuova istituzione, mentre a Gaillard e Lang, già insegnanti dipartimento di arte drammatica della Weimarer Hochschule, vengono affidati incarichi d'insegnamento. L'obiettivo dei fondatori, però, non è solo la diffusione, ma anche l'ulteriore sviluppo del metodo Stanislavskij, del tutto sconosciuto nella Germania del dopoguerra. Sebbene, infatti, sia Vallentin sia Gaillard abbiano già avuto modo di conoscere il metodo Stanislavskij, si tratta solo di esperienze teoriche. A questo proposito Schau definisce sia i tre fondatori del dipartimento di arte drammatica, sia i dodici studenti che nel 1946 ricominciano a interessarsi al teatro, «Lernende»,¹²⁴ dal momento che anche i tre fondatori possono solo a guerra finita mettere in pratica gli insegnamenti dell'*Übervater*, Konstantin Sergeevič Stanislavskij. Si tratta, quindi, di un inizio sotto il segno della sperimentazione e della ricerca in un piccolo dipartimento di un conservatorio, la Weimarer Musikhochschule. Come già visto, solo un anno più tardi la SMAD si deciderà a concedere uno spazio autonomo alla nuova arte drammaturgica.

¹²³Ivi, p. 109.

¹²⁴ Ivi, p.112.

I risultati di questo primo periodo sperimentale sono la pubblicazione di due volumi per la collana *Bühne der Wahrheit*, *Schriftenreihe für das neue deutsche Volkstheater* che gettano le basi teoriche del nuovo metodo. Il primo, *Das deutsche Stanislawski-Buch: Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System* di Ottofritz Gaillard a cura di Maxim Vallentin viene pubblicato nel 1946 ed è una rielaborazione personale dell'edizione tedesca di *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* di Stanislavskij, tradotta da Alexandra Meyenburg e pubblicata nel 1938 a Zurigo per la Scientia-Verlag. Si tratta, però, di una pubblicazione fallimentare, inutilizzabile a causa della traduzione troppo letteraria di un'opera già di per sé troppo romanzata e piena di riferimenti alla psicologia.

Il secondo volume della collana, *Vom Stegreif zum Stück Ein Ensemble-Buch auf Grundlage des Stanislawski-Systems*, viene pubblicato nel 1949 da Vallentin che riferisce della messa in scena della pièce *Das wundertätiges Puppentheater* di Miguel de Cervantes Saavedra, basata su una traduzione del 1775.

Die begeistert aufgenommene Premiere findet am 23. März 1947 [...] am Goetheplatz statt. Sie ist die erste Bühnen-Bewährungsprobe für die Studierenden des ersten Ausbildungsjahrgangs, unter ihnen Willy Semmelrogge, Achim Hübner, Erich Mirek, Heinz Hellmich, Ursula Börner und die hochbegabte, noch während ihrer Studienzeit an Tuberkulose gestorbene Eva Musinowicz, die auch Kostüme entworfen hatte. An Inszenierung und Buch sind ebenfalls etliche Schauspielstudenten beteiligt. Es ist, wie der Titel rechtens ankündigte: Ein Ensemble-Buch. Mit dieser Inszenierung und den parallel dazu entstandenen oder entstehenden Publikationen [...] liegen Erfolge vor, die nachdrücklich auf die Notwendigkeit hinweisen, dass aus der untergeordneten Abteilung einer Musikhochschule endlich eine eigenständige Institution werden muss.¹²⁵

Il Deutsches Theater-Institut Weimar Schloß Belvedere, in aggiunta fino al 1949, Institut zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters, si caratterizza per un programma che mira alla fusione di una formazione teorica alla pratica teatrale basata sul metodo Stanislavskij e sul concetto di Ensemble che assume un ruolo fondamentale nell'ottica del rinnovamento. Il programma prevede una formazione esaustiva all'interno del proprio complesso teatrale, che con l'accorpamento delle prime due classi, e il successivo ingaggio di altri attori, prende il nome di Junges Ensemble.

¹²⁵ Ivi, p.113-114.

Occorre premettere che le informazioni e i materiali riguardanti il Junges Ensemble sono piuttosto scarsi e incompleti a causa, in parte del carattere di compagnia itinerante e della conseguente mancanza di un archivio proprio, ma soprattutto a causa della mancanza di una qualsivoglia menzione nella storia ufficiale del teatro della DDR, nella quale si ignora totalmente l'importanza di questa compagnia teatrale sia per la successiva fondazione del Maxim-Gorki-Theater, sia per l'importante funzione propagandistica e rieducativa svolta nell'ottica del dopoguerra antifascista e democratico. Il materiale proveniente dall'archivio del Maxim-Gorki-Theater giunto fino ai giorni nostri non è sufficiente per ricostruire la storia del Junges Ensemble, ma è stato possibile colmare queste lacune grazie a degli incontri dell'autore con l'ex drammaturgo della compagnia, Hans-Rainer John che ha contribuito con la sua preziosa memoria.

La fondazione del Junges Ensemble anticipa di almeno un anno la linea ufficiale della SED per la drammaturgia. Nel giugno 1951, infatti, viene fondata la Staatliche Kommission für Kunstangelegenheit con l'incarico di favorire la nascita e la diffusione di una cultura democratica e antifascista. In ambito teatrale nello specifico, si propaga il principio di ensemble, come forma espressiva migliore per la diffusione della nuova ideologia e la creazione di una coscienza socialista e democratica.

A questo proposito Maxim Vallentin afferma:

Der Ensemble-Begriff ist von dem Begriff Jugendlichkeit nicht zu trennen und auch nicht von Entwicklungsfähigkeit. Ebenso muss die Partei den Zusammenhalt eines Ensembles stützen [...] Aber zum Ensemble – Begriff gehört auch die gesteuerte Fluktuation, die ständige Erneuerung. Sonst wird "Ensemble" zur Rentnereinrichtung.¹²⁶

Alla realizzazione di questo obiettivo contribuisce anche la creazione di una commissione statale per il cartellone teatrale che si occupa di scegliere il repertorio ritenuto più idoneo e cioè quello politico, o meglio tutto il repertorio che abbia una connotazione politica. Anche i classici, infatti, come abbiamo visto, vengono riadattati e persino stravolti in favore di un'interpretazione che ricerchi delle analogie con la situazione politica attuale.

¹²⁶ Ilse Reinsberg, *Gespräch mit Maxim Vallentin am 15. 4.1975*, Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin, Leipzig 1975. Senza numeri di pagina.

L'intendenza del Junges Ensemble viene affidata a Maxim Vallentin, mentre la direzione del DTI a Otto Lang. Il Junges Ensemble possiede un proprio apparato amministrativo, propri attori e un proprio laboratorio teatrale e conta, nel 1950, 61 dipendenti: 34 tra attori, registi e pedagoghi, 21 assistenti di palco e 6 impiegati. Da un punto di vista amministrativo il Junges Ensemble non ha nulla a che fare con il DTI, ma è un'istituzione autonoma del Land Thüringen che sottostà, come tutti i teatri della DDR, al Ministerium für Kultur di Berlino Est.

Il 17 e il 18 febbraio 1950 il Junges Ensemble porta in scena a Erfurt le prime di *Der Feigling e Kamerad Mimi*, entrambe pièce dello studio teatrale del DTI, inaugurando, così, la prima tournée teatrale della compagnia.

Al centro del Junges Ensemble ci sono gli studenti con cui Vallentin aveva fondato nel 1945 la Schauspielschule di Weimar e che, dopo aver ricevuto una formazione quanto più completa, ricevono un diploma di "Ensembleschauspieler" che certifica la raggiunta maturità artistica e al contempo obbliga, come già detto, i neodiplomati a mettere il loro sapere a disposizione della compagnia.

Il periodo di formazione per gli attori, che nell'immediato dopoguerra prevede una durata di 3 anni, viene in seguito esteso a 4 anni in modo da offrire una formazione più adeguata, per poi essere, molto probabilmente per ragioni economiche, ridotto a tre anni e mezzo. Lo stretto legame con il complesso teatrale, con cui gli studenti erano obbligati a sottoscrivere un contratto quadriennale, viene abolito con la fondazione dello stesso Junges Ensemble, avvenuta il 17 febbraio 1950, in favore di un contratto di apprendistato dalla durata di un anno con un teatro convenzionato.

Gli studenti del DTI che appartengono al Junges Ensemble sono:

Ursula Boerner, Wibke Fuhrken, Christine Lange, Christa Löser, Eva Mayer, Siegfried Putscher, Marlis Rohrmoser, Gisela Rothe, Margot Seltmann, Dieter Anderson, Wolfgang Arnst, Manfred Borges, Bruno Carstens, Heinz Hellmilch, Heinz Hupfer, Achim Hübner, Wolfgang Hübner, Steffen Klaus, Ulrich Lauffer, Edwin Marian, Hans-Peter Minetti, Erich Mirek, Willy Semmelrogge, Herbert Sievers, Helmut Söllig, Horst Torke, Lothar Tuengethal, Gerhard Winterlich.

A questi si aggiungono Ursula Obuch, ingaggiata dal Theater der jungen Generation Dresden, Hella Len, Franz Palu, Horst Wunsch, Gerhart Einert, Maika Joseph e Werner Schulz-Wittan. Della drammaturgia si occupa, invece Hans-Rainer John.

Tra i membri del Junges Ensemble regna una grande solidarietà dovuta non solamente alla volontà comune a tutti i membri di raggiungere gli stessi obiettivi e cioè, diffondere il metodo

Stanislavskij, trovare nuovi possibili attori e curare i rapporti con le varie aziende, ma anche al comune interesse politico e culturale. L'impegno contro l'ideologia fascista e a favore dell'eliminazione di ogni traccia di essa dal cuore e dalla mente della popolazione sono infatti la componente alla base della nuova drammaturgia che si rispecchia a sua volta nel nuovo ordine antifascista e democratico, sigillato con la fondazione della DDR.

Al centro non vi è il successo del singolo attore, bensì sempre quello del collettivo. Il singolo individuo deve rispecchiare il nuovo modello sociale, incarnandone i valori e gli ideali. Prioritario è cercare di sfruttare il palcoscenico, attraverso il metodo Stanislavskij, per rafforzare e diffondere il contenuto ideologico, dal quale non si può prescindere. Gli attori sono obbligati ad andare quotidianamente nelle fabbriche per coinvolgere la classe operaia e invogliarli ad avvicinarsi all'arte drammatica, il cui compito principale è quello di indottrinare le nuove generazioni. A livello pratico si assiste a un continuo adattamento delle sceneggiature in base alle esigenze della compagnia.

Il Junges Ensemble è una compagnia teatrale itinerante, ma il Belvedere resta il punto di riferimento della compagnia dove vengono elaborate e provate le messe in scena. Prima di andare in tournée si prova in media per due mesi e, normalmente, si provano almeno due spettacoli in modo da poter rispettare la prima anche in caso di imprevisti, ma anche per spronare gli studenti a confrontarsi contemporaneamente con ruoli differenti.

Dopo le prove il Junges Ensemble va in tournée, ma torna regolarmente al Belvedere per studiare e provare i nuovi spettacoli.

Oltre all'attività drammaturgica il Junges Ensemble svolge parallelamente anche diverse attività sociali e di propaganda politica, come ad esempio la collaborazione dei membri del Junges Ensemble con la Nationale Front per le elezioni nazionali del 15 ottobre 1950.

La campagna propagandistica del Junges Ensemble consiste nella composizione e scrittura di una canzone, una serata di cabaret a Dresda, nella decorazione del proprio furgone e del proprio autobus con manifesti elettorali della SED, e in un piccolo discorso del protagonista al termine di una rappresentazione di *Der eingebildete Kranke* di Molière:

Liebe Freunde!

Beinahe 300 Jahre alt ist dieses Stück von einem Kranken in der Einbildung, der gesund wird. Sein Dichter war einer der größten Kritiker seiner Zeit. Mit scharfem Spott, unbändigem Humor und tiefer Lebensweisheit wies er den fortschrittlichen Kräften seiner Zeit den Weg. Er hat seiner Zeit genüge getan, darum tut er unserer Zeit genüge. Stehen

nicht schon wieder falsche Ärzte vom Schlage eines Dr. Purgon an dem Bett eines an seinem Selbstbewußtsein Erkrankten? Geben nicht die amerikanischen Imperialisten einem Teil unseres Volkes eine hinterlistige Arznei? Versuchen sie ihm nicht dauernd seine Krankheit zu beweisen, statt an seine gesunde Kraft zu appellieren? Geben sie ihm nicht Kredite, die eines Tages zu tödlichen Schulden werden können? Darum, Freunde, laßt uns wie Argan unsere Krankheit überwinden, aus unserer eigenen Kraft wählen und alles Überlebte und alles Menschenunwürdige überwinden. Wählen wir am 15. Oktober 1950 unsere eigene Kraft: die Kandidaten der Nationalen Front!¹²⁷

Si tratta indubbiamente di un ottimo esempio di come il Junges Ensemble, fedele alla linea ufficiale della SED, sfrutti i classici a fini propagandistici, cercando di stabilire un parallelo tra due epoche, quella attuale e quella in cui è ambientata la pièce.

Non si tratta, però, del l'unico esempio di propaganda politica, bensì solo di una delle tante attività svolte dal Junges Ensemble allo scopo di propagandare, attraverso il teatro, la nuova ideologia.

È stato possibile, a questo proposito, ricostruire l'elenco completo delle attività del primo anno¹²⁸ di vita della compagnia itinerante di Weimar che corrisponde a grandi linee alla tournée teatrale della prima stagione: a ogni rappresentazione segue una discussione di carattere politico sull'opera appena rappresentata, e, in alcuni casi, è prevista anche un'introduzione alla pièce in modo da fornire al pubblico gli strumenti per una corretta interpretazione.

Durante la campagna elettorale, ad esempio, il Junges Ensemble contribuisce anche inserendo dei piccoli inserti nei programmi delle rappresentazioni al fine di sintetizzare la campagna elettorale e sottolineare l'importanza del "giusto" voto alle elezioni politiche in poche righe: Nel caso di *Kamerad Mimi* il Junges Ensemble sintetizza così: «Willst Du, daß wieder Friedenskämpfer verfolgt werden? Nein! Dann wähle am 15. Oktober die Kandidaten des Friedens».¹²⁹

¹²⁷ Tutto il materiale inerente alla storia del Junges Ensemble proviene dall'archivio del Maxim-Gorki-Theater di Berlino. (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).

¹²⁸ Non è possibile ricostruire l'elenco di tutte le rappresentazioni del Junges Ensemble dopo il primo anno, a causa della mancanza di materiale ufficiale.

¹²⁹ Ilse Reinsberg, *Zur Arbeitsweise des "Jungen Ensembles"*, Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin, Leipzig 1975, p.76.

Nel caso di *Der Feigling*, invece, non vi è un diretto riferimento alle imminenti elezioni, tuttavia il messaggio propagandistico è altrettanto chiaro: «Liebe Zuschauer! Euer Lachen über die Verantwortungslosigkeit hat Euch zum Handeln verpflichtet. Darum entscheidet Euch mit uns für Frieden, Einheit, Aufbau!»¹³⁰

Data	Luogo	Organizzatore	Attività sociale
16/03/1950	Zwickau	Audi-Werk, Laienspielgruppe	Discussione sulla filodrammatica.
22/03/1950	Gera	Parteischule der SED	Discussione su <i>Der Feigling</i> e <i>Kamerad Mimi</i> .
2/05/1950	Riesa	Stahlwerk Riesa	Discussione sulla filodrammatica.
9/06/1950	Plauen	Theater Plauen	Discussione su <i>Der Feigling</i> e <i>Kamerad Mimi</i> .
15/06/1950	Werdau	SED- Kreisvorstand	Stabilire i contatti tra il gruppo aziendale e la sede locale del Partito
16/06/1950	Werdau	Lowa-Werk	Discussione con membri della FDJ su <i>Kamerad Mimi</i>
17/06/1950	Zwickau	Audi-Werk	Discussione con attori dilettanti sulla filodrammatica.
20/06/1950	Greiz	SED- Kreisvorstand e FDJ	Discussione sulla filodrammatica
20/06/1950	Greiz	SED- Kreisvorstand	Stabilire i contatti tra il gruppo aziendale e la sede locale del Partito
22/06/1950	Greiz	Novoter	Discussioni con la compagnia teatrale della FDJ sulla filodrammatica

¹³⁰ Ibidem.

28/06/1950	Bad Elster	Kulturbund	Discussione sulle rappresentazioni di <i>Der Feigling</i> e <i>Kamerad Mimi</i> .
29/06/1950	Crimmitschau	Audi-Werk	Discussione politica con simpatizzanti della Germania occidentale
3/07/1950	Schmalkalden	SED-Kreisvorstand	Stabilire i contatti tra il gruppo aziendale e la sede locale del Partito
7/07/1950	Suhl	SED-Kreisvorstand	Stabilire i contatti tra il gruppo aziendale e la sede locale del Partito
7/07/1950	Suhl	Volkspolizei	Discussione sulla rappresentazione di <i>Kamerad Mimi</i>
7/07/1950	Suhl	Kreispartei-schule der SED	Discussione sulla rappresentazione di <i>Kamerad Mimi</i>
19/07/1950	Chemnitz	SED-Kreisvorstand	Stabilire i contatti tra il gruppo aziendale e la sede locale del Partito
26/07/1950	Chemnitz	Deutsche Volksbühne	Discussione sulle rappresentazioni di <i>Der Feigling</i> e <i>Kamerad Mimi</i> .
22/10/1950	Görlitz	Stadttheater	Discussione sulla rappresentazione di <i>Kamerad Mimi</i>
17/11/1950	Industriegewerkschaft Wismut (IGW)	Stadttheater	Discussione con i membri del teatro sul Junges Ensemble
19/11/1950	Industriegewerkschaft Wismut (IGW)	FDJ-Schule der IGW	Introduzione a <i>Kamerad Mimi</i>

20/11/1950	Industriegewerkschaft Wismut (IGW)	FDJ-Schule IGW Lehrgang Zirkelleiter Parteischule SED	der	Discussione rappresentazione für <i>Mimi</i>	sulla di <i>Kamerad</i>
27/11 2/12/1950	– Weimar	Woche demokratischen Erziehung	der	Intrattenimento sulle problematiche teatrali	con i bambini

In altre occasioni, il Junges Ensemble ha il compito di fare da tramite tra le istituzioni politiche della neofondata DDR e il mondo dei lavoratori e di promuovere la filodrammatica: non è casuale, a tal proposito, che la maggior parte delle rappresentazioni avvenga all'interno di fabbriche e di industrie:

Per il Junges Ensemble lo spettatore deve potersi immedesimare insieme agli attori e quindi, occorre farlo diventare, ogni sera, parte integrante della compagnia:

Unser Zuschauer gehört zu uns, zum „Jungen Ensemble“. Jeden Abend sitzen andere, neue Menschen vor der Bühne, jeden Abend ist das Zusammenspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum neu. Darum ist jede Vorstellung für uns fast „neu“ wie eine erste Vorstellung, und jedesmal gehen wir mit der gleichen Achtung vor dem Menschen, der unten sitzt, an die Arbeit, um ihm echte Erlebnisse zu vermitteln.¹³¹

Questo principio è alla base dell'attività del Junges Ensemble ed evidenzia il rapporto di collaborazione di quest'ultimo con il pubblico, considerato come un vero partner: solo attraverso un rapporto di cieca fiducia e rispetto è possibile trasmettere i giusti valori e gli strumenti per un'interpretazione "adeguata". Proprio da questa esigenza di costruire un rapporto autentico con il pubblico nasce l'idea di rendere il Junges Ensemble quasi subito una compagnia itinerante per facilitare l'approccio dei lavoratori all'arte drammatica e, ovviamente, alla

¹³¹ *Der Feigling*, Programmheft, (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin), p. 1.

nascente realtà politica e sociale. Esempio in tal senso è la prassi del Junges Ensemble di far visita ai lavoratori qualche giorno prima della rappresentazione, in modo da poter sperimentare personalmente il lavoro nelle varie aziende di stato, al fine di acquisire esperienze lavorative in altri campi e guadagnarsi la fiducia e il rispetto dei lavoratori stessi.

Dell'organizzazione delle tournée se ne occupano il direttore amministrativo e due capigruppo che viaggiano per il Paese alla ricerca di ingaggi per la compagnia, sostenuti dalle varie organizzazioni politiche e culturali, tra cui le varie Kulturhaus, a cui spetta il compito di organizzare e monitorare la partecipazione del pubblico alle varie rappresentazioni. Una volta individuato un luogo adatto, si procede sempre secondo uno schema preciso che prevede due o tre sopralluoghi. Il primo prevede un colloquio introduttivo con gli organizzatori, i dirigenti locali dei partiti e i rappresentanti delle organizzazioni di massa. Gli altri, invece, erano riservati alla definizione del pubblico e del ruolo di quest'ultimo, con cui il Junges Ensemble vuole instaurare un rapporto di compattezza, un unicum. Affinché ciò possa avvenire, il Junges Ensemble si accorda di volta in volta con gli organizzatori, cui spetta il compito di selezionare un pubblico di lavoratori esperto e appassionato di teatro che deve rappresentare il fulcro in grado di coinvolgere anche i colleghi estranei nello spettacolo, facendoli familiarizzare con il teatro.

L'esigenza di avere un pubblico che abbia in parte una composizione fissa, nasce, però, dalla chiara e ovvia necessità di evitare che elementi sovversivi e di disturbo possano interferire non tanto con la rappresentazione, quanto con il messaggio che essa porta con sé. La critica, però, preferisce, a questo proposito sottolineare l'importanza della collaborazione tra un pubblico "esperto" con quello ancora totalmente estraneo e diffidente nei confronti dell'arte drammatica:

Der theatergewohnte Zuschauer brachte eine noch unverbrauchte Empfindungsfähigkeit mit ins Theater und der theatergewohnte Zuschauer die Fähigkeit zur Äußerung und Mitarbeit. Am gelungensten schienen dem Ensemble immer die Vorstellungen gewesen zu sein, in denen der neue Zuschauer den alten mitriß und der alte Zuschauer den neuen anleitete.¹³²

¹³² Reinsberg, *Zur Arbeitsweise des "Jungen Ensembles"* p. 30.

Questi sopraluoghi servono, inoltre, anche per avere modo di poter conoscere e parlare direttamente con i lavoratori e farsi un'idea dei problemi e delle difficoltà dei vari mestieri.

Le pièce che il Junges Ensemble ha inscenato nel corso della sua breve esistenza da compagnia itinerante sono cinque: *Der Feigling* di Slatan Dudov, *Kamerad Mimi* di Julius Hay, *Der eingebildete Kranke* di Moliere, *Das grüne Signal* di Anatolij Surov e *Die Hammelkomödie*, il cui autore è ignoto.

Come abbiamo visto, la scelta del repertorio non è affatto casuale, ma ha un obiettivo pedagogico e propagandistico.

Nel caso di *Der eingebildete Kranke*, ad esempio, l'intento è quello di dimostrare come sia possibile liberare un uomo, e di conseguenza un'intera società, da un atteggiamento improduttivo e condannabile, attraverso l'aiuto dell'ambiente circostante. In questo caso, però la malattia non è immaginaria, ma reale e ben radicata nella società capitalistica, considerata come l'incarnazione del male, mentre l'unica salvezza può venire solo con uno stravolgimento e ribaltamento dei valori. La pièce apparteneva già al repertorio del DTI di Weimar e viene messa in scena dal Junges Ensemble nella stessa versione, tuttavia si decide di affidare i ruoli a dei principianti assoluti. Si tratta indubbiamente di una scelta coraggiosa e molto rischiosa, che però si rivela essere vincente: *Der eingebildete Kranke* verrà rappresentato nei due anni di vita del Junges Ensemble in totale diciassette volte con una media di oltre trecento spettatori per rappresentazione.

L'importanza di un repertorio classico tedesco, ma anche internazionale, era già stata riconosciuta da Vallentin e i suoi collaboratori al DTI di Weimar, dove viene tenuta in grande considerazione la forte capacità espressiva di alcune pietre miliari del teatro, come ad esempio *La Locandiera* di Carlo Goldoni e *Man spielt nicht mit der Liebe* di Alfred De Musset, che si possono, da un lato, facilmente adattare all'epoca contemporanea e ai suoi problemi, e dall'altro rappresentano la migliore introduzione possibile alla drammaturgia sovietica contemporanea, non solo totalmente sconosciuta al pubblico tedesco, ma ancora vittima di pregiudizi e ostracismo.

Per Maxim Vallentin, che era stato in esilio in Unione Sovietica, è di fondamentale importanza abbattere il muro di pregiudizi e diffidenza riguardanti la società sovietica, in modo da poter influenzare e accelerare quel processo di cambiamento del pensiero comune, necessario per potere istaurare una nuova società democratica e antifascista.

Nel Junges Ensemble questa tradizione viene mantenuta, inscenando oltre a *Der eingebildete Kranke* di Moliere anche *Die Hammelkomödie*, un'antica farsa francese risalente alla fine del

quindicesimo secolo. La farsa, il cui autore è sconosciuto, ben si presta all'opera propagandistica del Junges Ensemble in quanto in essa vengono rappresentati tutti i mali del capitalismo, espressi dai vari personaggi attraverso il loro rapporto con la proprietà e il denaro. Il Junges Ensemble mira a fornire impulsi utili per sostenere la svolta progressista della società, demonizzando la società capitalistica e le sue contraddizioni, già presenti, e radicate, nella società da secoli.

Hans-Rainer John ricorda a proposito di questa messa in scena:

Die der Farce eigene Aktualität wurde besonders durch eine hinzugedichtete Rolle unterstrichen: ein fahrender Sänger kommentierte die einzelnen Bilder. Seine letzte Strophe schloß: „Wenn keiner mehr den anderen frißt, braucht keiner mehr zum Leben List!“¹³³

La scelta di ricorrere a un narratore esterno è un espediente frequente nel caso di opere di un'altra epoca al fine di favorire un parallelo con l'epoca contemporanea e quindi raggiungere l'obiettivo di creare paralleli tra il mondo dei lavoratori nella nascente società democratica e antifascista e quello rappresentato in una società capitalistica che, seppur lontana da quella contemporanea, non è estranea allo sfruttamento dell'uomo.

La rappresentazione di commedie non contemporanee si dimostra si efficace ai fini propagandistici, ma anche poco adatta alla diffusione del metodo Stanislavskij: l'assenza di un contesto contemporaneo di queste opere ne limita notevolmente la capacità espressiva, nonché la possibilità di immedesimazione da parte dello spettatore ed è per questo che il Junges Ensemble, sotto l'egida di Vallentin, si concentrerà ben presto sulla drammaturgia sovietica, genere prediletto dal metodo Stanislavskij, con cui Vallentin giungerà, insieme a una parte della sua compagnia, a inaugurare nel 1952 il Maxim- Gorki-Theater a Berlino.

2.2 *Der Feigling*, *Kamerad Mimi* e *Das grüne Signal*: un primo approccio contemporaneo

Tra le messe in scena indubbiamente meglio riuscite del Junges Ensemble va ricordata la commedia in cinque atti *Der Feigling* di Slatan Dudov,¹³⁴ un raro esempio di comicità

¹³³ Hans-Rainer John, da una conversazione con chi scrive. 3.10. 2018, Karl-Marx-Allee, Berlino.

¹³⁴ Slatan Dudov, *Der Feigling: Komödie in 5 Akten*, Henschel Verlag, Berlin, 1960.

dell'assurdo che riesce nella semplicità della trama sia a far ridere, sia a far riflettere, raggiungendo a pieno l'obiettivo prefissato dal Junges Ensemble.

Con ben cinquantaquattro messe in scena e una media di oltre seicento spettatori è il primo spettacolo a essere inscenato dal Junges Ensemble e, senza dubbio, tra i meglio riusciti nel biennio di vita della compagnia teatrale itinerante weimariana. La prima rappresentazione della messa in scena del Junges Ensemble si tiene il 26 gennaio 1950 a Maxhütte, oggi parte del comune di Zwickau in Sassonia, per la regia di Willy Semmelrogge, un alunno del Junges Ensemble, affiancato da Maxim Vallentin, mentre l'opera nella versione originale era stata già rappresentata nel 1948 al Deutsches Theater di Berlino per la regia di Ernst Legal. La versione portata in scena da Vallentin con il Junges Ensemble si differenzia dall'originale, come vedremo, solo per l'aggiunta di un espediente.

La composizione della pièce risale all'epoca nazionalsocialista ed è ambientata a Berlino, come si può dedurre dalla menzione di alcune strade della Capitale, che però vengono riposizionate e rese adiacenti, pur appartenendo a distretti diversi: La Seestraße, per esempio, viene collocata nel distretto di Charlottenburg, pur essendo situata nel distretto di Wedding, e fatta confinare con un'altra arteria molto importante di Charlottenburg, la Krumme Straße. Il terzo riferimento spaziale è la Breiter Platz che però non trova un riscontro reale e preciso nella toponomastica berlinese, ma si può supporre che si tratti in realtà di Breitenbachplatz, una piazza situata nel quartiere di Dahlem, nel sud della città. Un altro riferimento spaziale è la Heilige Sebastianstraße che oggi trova un parziale riscontro nel distretto di Mitte, dove è presente una Sebastianstraße. Queste sviste possono essere spiegate ricostruendo la biografia dell'autore, Slatan Theodor Dudow, vero nome di Stefan Browdin. Originario della Bulgaria, giunge a Berlino all'età di 22 anni per studiare architettura, si appassiona in seguito al teatro e durante un viaggio a Mosca conosce Bertolt Brecht con cui collabora in più occasioni. Essendo iscritto alla KPD, è costretto a emigrare, con la salita al potere di Hitler, per non incorrere nella censura. Dapprima si reca in Francia e in seguito trova asilo in Svizzera. Proprio a Parigi inizia a lavorare a *Der Feigling*, ed è più che verosimile che l'autore non ricordasse l'esatta collocazione delle strade e abbia, dunque, preferito ricollocarle a suo piacimento e inventarne di nuove. Si tratta dell'unico riferimento spaziale concreto, mentre sono del tutto assenti i riferimenti temporali, fatta eccezione per la data del 14 marzo. L'ambientazione berlinese è inoltre evidenziata attraverso l'uso di alcune espressioni dialettali e gergali, come ad esempio l'utilizzo di "*Polente*" per designare la polizia.

Il primo atto si svolge nell'ufficio contabilità dell'azienda SAFA, dove gli impiegati sono intenti a leggere un articolo di giornale dedicato a un collega, Johannes Krauthahn, riuscito a sventare un tentativo di appropriazione indebita. d, un altro dipendente, legge a voce alta e con tono sprezzante l'articolo in cui viene elogiato, e per ben ventitré volte nominato, il collega, che a suo dire non ha nessun merito, dato che non sarebbe mai riuscito, senza il suo aiuto, a notare la falsificazione dei libri contabili e a scoprire la truffa che ha portato all'arresto di Philipp. Campe e gli altri colleghi, Harmes, Thost, Becket e Felix, continuano a discutere su quella che ai loro occhi appare come un'ingiustizia, in quanto tutti hanno contribuito indirettamente all'arresto di Philipp, chiamato da tutti "il criminale". L'ingiustizia, però, non riguarda tanto il mancato riconoscimento del loro presunto merito o la mancata menzione sul giornale, quanto il fatto di non poter trarre nessun beneficio dalla situazione.

Nessuno dei colleghi, però, ha chiaramente il coraggio di ammettere la verità, ma al contrario, ognuno di loro cerca di dimostrare il ruolo decisivo che ha avuto nella questione, allo scopo di dimostrare quanto sia meritevole di ricompense e di tenere un discorso nel salone comunale in occasione della grande arringa pubblica prevista per il giorno stesso. Tutti sono concordi nell'escludere lo stesso Krauthahn, considerato non in grado di essere abbastanza convincente da assicurare Philipp alla giustizia, e al contempo ognuno di loro resta in attesa di essere proposto dagli alti colleghi, in quanto si reputa più adatto al compito.

A porre fine all'inutile e inconcludente battibecco ci pensa l'ingresso dell'anziano impiegato Felix, che ha con sé un quotidiano, su cui i colleghi si fiondano per avere aggiornamenti sul caso. Il giornale riporta la notizia della scarcerazione preventiva di Philipp, avvenuta nella prima mattinata e i colleghi, scioccati e increduli, iniziano immediatamente a ipotizzare i vari scenari che si potrebbero verificare in tribunale al processo, nonché a dubitare dell'effettiva colpevolezza di Philipp di cui tutti erano, fino a pochi minuti prima più che certi.

Le parole dell'anziano impiegato lasciano tutti a bocca aperta e la reazione dei colleghi è sintomatica di quello che sarà il filo conduttore di tutta la pièce, la mancanza di coraggio e di fiducia nel sistema: tutti si mettono a lavoro e solo dopo inizieranno a riflettere e a commentare la novità della scarcerazione che ribalta tutte le posizioni, insinuando dubbi sull'innocenza di Philipp, al cui nome non viene più associata la parola *Verbrecher*, "criminale". Quella che in realtà dovrebbe considerata la prassi e cioè l'essere in libertà fino a che il giudice non pronuncia la sentenza, suscita il panico tra i colleghi, desiderosi di evitare problemi e ripercussioni. La remota possibilità di assoluzione per Philipp prende, infatti, il sopravvento sui fatti e uno alla volta, i suoi colleghi, iniziano a far un passo indietro: Campe, ad esempio, arriva a negare di

aver anche mai solo pensato di associare il reato di appropriazione indebita alla persona di Philipp, mentre Harmes, pronto a far finta di non aver sentito e visto nulla, a patto che anche i colleghi si comportino allo stesso modo, tira in ballo la conoscenza, che ovviamente si trasforma immediatamente in una radicata amicizia, di Thost con Philipp, risalente ai banchi di scuola, alla ricerca di conferme del carattere vendicativo e irruento del collega Philipp. Anche Becket riconsidera all'istante il suo rapporto con quest'ultimo e asserisce di essere stato sempre in rapporti più che amichevoli con il collega con cui non solo non ha mai avuto screzi, ma che, addirittura, ha sempre speso nei suoi confronti anche parole importanti di stima e affetto. Questo repentino cambiamento dell'opinione dei colleghi a proposito di quella che viene definita improvvisamente una "presunta" appropriazione indebita non ha nulla a che vedere con un reale interesse per la giustizia e la verità.

Ciò che interessa, infatti, non è né appunto, né appurare la verità, né tantomeno assicurarsi che venga condannato il vero colpevole e non un innocente, bensì solo la sentenza finale che si vorrebbe poter prevedere. L'ipotesi di assoluzione paventata da Felix e l'aspirazione di Philipp al posto di direttore, ricordata da Becket, sono sufficienti a tutti gli impiegati per cambiare opinione. Lo stesso Harmes fa eco a Becket asserendo: «Einen besseren Direktor wird man kaum finden».¹³⁵

A questo punto entra in scena Krauthahn il quale, inconsapevole sia della scarcerazione del collega, sia del voltafaccia dei colleghi, non si accorge degli sguardi strani che lo circondano. Spetta al collega con la maggiore anzianità di servizio, Felix, mettere al corrente Krauthahn sui recenti sviluppi.

Krauthahn non riesce a credere che Philipp sia stato scarcerato e, dopo aver tentato di spiegare a Felix che in ogni caso i fatti e le prove restano, sprofonda in una crisi che rasenta l'isteria. Le sue convinzioni legate alle prove e all'inequivocabilità dei fatti accaduti vengono meno, a causa della mancanza di fiducia nella giustizia, comuni a tutti i gli altri impiegati, rappresentanti di una società alla deriva.

Ora è lo stesso Krauthahn ad avere paura delle conseguenze che un'eventuale assoluzione di Philipp al processo, a prescindere dalla sua effettiva colpevolezza o innocenza, potrebbero esserci sul posto di lavoro ed è per questo che il consiglio più appropriato sembra essere proprio quello del collega Felix ritenuto il più saggio, ma non per questo meno vigliacco.

¹³⁵ Ibidem.

Anche gli altri colleghi sono concordi che lasciar cadere l'accusa sia la soluzione migliore per tutti e poco importa se un ladro resta impunito o se paga un innocente.

A complicare la situazione contribuisce l'arrivo in azienda del giudice istruttore che ha l'incarico di interrogare il reparto in cui lavorava Philipp e in cui è avvenuto il furto. A questa notizia tutto il personale reagisce mettendosi improvvisamente a lavorare e a scrivere a macchina, come se ci fosse qualcosa da nascondere. Poco dopo giunge in contabilità una segretaria con l'incarico di condurre uno alla volta gli impiegati nella stanza del direttore, dove si svolge l'interrogatorio del giudice. Il primo a essere convocato è Harmes che, sotto lo sguardo preoccupato dei colleghi, si avvia verso la direzione, mentre Krauthahn sgattaiola di nascosto nel lavatoio adiacente, dove si barricata con un orecchio alla porta per riuscire a origliare meglio i colleghi che si interrogano sul perché sia stato chiamato per primo proprio Hermes e cercano di studiare a memoria una parte che possa convincere il giudice della propria innocenza.

I colleghi, in attesa del proprio turno, continuano a fare ipotesi, anche assurde, sul finale della faccenda e a camminare nervosamente per la stanza, fino a che Harmes non rientra in stanza e tutti si fiondano su di lui per sapere come si svolge l'interrogatorio e quali domande gli sono state poste, mentre Krauthahn continua a origliare dalla stanza adiacente, senza trovare il coraggio di uscire e affrontare personalmente la situazione. Nel frattempo, la segretaria chiama Becket che si avvia in preda al panico verso la direzione, senza che i colleghi se ne accorgano, poiché troppo presi da Hermes, il quale si limita a riferire che il giudice era già a conoscenza di tutto e che non ha potuto fare altro che raccontare la verità. Campe e Felix reagiscono dando dello stupido al collega e deridendone la sincerità, ritenendola la causa della loro futura rovina. La stessa reazione, ovviamente, appartiene anche a Krauthahn che origlia alla porta, ma, intanto, Becket rientra e racconta di come il giudice lo stesse aspettando con fare minaccioso insieme ad altri insieme ad altri sei o otto uomini e di come non sia riuscito a rispondere alle insistenti domande del giudice dal momento che la voce non riusciva a uscire davanti alla richiesta del giudice di conoscere la verità. Nel frattempo, Thost si avvia, su invito della segretaria, verso la stanza del direttore, mentre Campe sostiene che il giudice in realtà non sia al corrente di niente, che brancoli nel buio e che non veda di buon occhio Krauthahn, tacciato di immischiarsi in faccende che non lo riguardano. Campe concorda sull'ultima affermazione del giudice e, guardandosi intorno alla ricerca di Krauthahn, si accorge che del collega non vi è traccia. Thost rientra in compagnia della segretaria che convoca Krauthahn, il quale sente sì chiaramente il suo nome, ma, dopo essersi sistemato i capelli e la cravatta, non riesce a trovare il coraggio di uscire e affrontare l'interrogatorio, preferendo il suo nascondiglio. La segretaria si avvia con

Felix dal giudice, mentre i colleghi notano il nervosismo di Thost il quale confessa di aver firmato il rapporto senza averlo letto personalmente e senza essere stato in grado di capire quanto letto dal giudice a causa del tono di voce basso di quest'ultimo, poiché non ha avuto il coraggio di interrompere o di chiedere di poterlo leggere un'altra volta: «*Thost: Wenn ich wenigstens wüßte, was ich unterzeichnet habe!*»¹³⁶

Nel frattempo, Felix ritorna, depone sul tavolo un mandato di comparizione per Krauthahn e comunica che il giudice ha appena lasciato lo stabile. Krauthahn che ha sentito tutto, decide di uscire dal lavatoio e si ritrova imbarazzato davanti ai colleghi sbalorditi nell'apprendere che il collega è rimasto per tutto il tempo nascosto a pochi metri da loro. I colleghi escono per andare a pranzo e Krauthahn legge il mandato di comparizione che prevede una convocazione in tribunale per il giorno stesso e resta pietrificato dalla paura di dover andare in tribunale e dal sospetto che si tratti, in realtà, di un mandato di arresto. Il primo atto si chiude con Krauthahn intento a osservare il mandato.

Il secondo atto si svolge nell'appartamento di Krauthahn, dove lo attende la moglie Emi, visibilmente arrabbiata. Krauthahn rincasa e, dopo aver salutato la moglie, inizia a raccontarle del successo ottenuto in ufficio e sui giornali, tacendo, ovviamente, il mandato di comparizione e l'interrogatorio. Solo dopo un po', Krauthahn si accorge che sua moglie non è di buon umore e inizia a domandarle sempre più insistentemente cosa abbia. La signora Krauthahn continua a tacere e ad aspettare che il marito finisca di mangiare, prima di rivelare il motivo della sua arrabbiatura: una certa Kitty Krause ha spedito un telegramma a Krauthahn per comunicare il suo arrivo imminente e lo ha firmato firma definendosi "tua". Ha quindi inizio per Krauthahn il secondo interrogatorio, cui, a differenza del primo, non può sottrarsi e durante il quale cerca di giustificarsi, affermando, inizialmente, di non ricordare di aver mai conosciuto una tale Kitty, per poi ipotizzare di averla potuta conoscere in occasione di un viaggio di lavoro e di essersi scambiati i rispettivi recapiti.

Ovviamente Krauthahn non ha il coraggio di affrontare neanche sua moglie che, grazie ad alcune domande a trabocchetto, scopre che suo marito ha pernottato una notte in albergo con Kitty, dopo aver perso l'ultimo treno della giornata.

Krauthahn, terrorizzato dalla moglie, afferra cappello e cappotto e sgattaiola verso la porta. Alla domanda della moglie su dove voglia andare, Krauthahn risponde mostrandole la convocazione

¹³⁶ Ibidem.

del giudice, ma la moglie è convinta che voglia andare da Kitty. Krauthahn non riesce a prendere parola e viene travolto dalle offese della moglie.

Non appena la signora Krauthahn esce per andare a convocare la famiglia alla ricerca di supporto, fa il suo ingresso l'avvocato che restituisce al suo mandante il fascicolo delle prove contro Philipp. L'avvocato, inoltre, suggerisce a Krauthahn di lasciare perdere e di restare al di fuori della faccenda, dato che un buon avvocato potrebbe riuscire facilmente a confutarle, per quanto le prove possano essere buone. L'avvocato asserisce che non vi sono, infatti, prove schiaccianti che dimostrino la colpevolezza di Philipp e consiglia a Krauthahn di sbarazzarsene. A questo punto Krauthahn gli fa notare che il giudice pretende le prove e mostra al suo avvocato il mandato di comparizione, ma l'avvocato stesso, proprio come i colleghi e i famigliari, consiglia di lasciare stare. Stupisce è che sia proprio un avvocato a consigliare di non schierarsi e di tenere un discorso in cui non attacca né Philipp né l'attuale direttore in modo da poter trarre comunque un vantaggio dalla sentenza.

Krauthahn, rimasto solo, riflette sul consiglio del suo avvocato e giunge alla conclusione più consona a un vigliacco, e cioè di seguirne il suggerimento. Nel frattempo, Krauthahn viene raggiunto dallo zio Tim che, dopo aver suggerito bonariamente di fare come lui ed essere più prudente con le scappatelle, informa il nipote della volontà di Emi di convocare tutta la *feudale Verwandtschaft* per convincere il coniuge infedele a tornare sulla retta via e lasciar perdere Kitty Krause, conosciuta dallo zio in quanto ex fidanzata di Philipp, che ha comprato il suo silenzio regalándole una pelliccia carissima. Krauthahn, all'oscuro della relazione, capisce il perché del telegramma e che Kitty ha intenzione di spifferargli tutto per fornirgli ulteriori prove. Se ciò dovesse accadere, sarebbe una catastrofe per il codardo Krauthahn, intenzionato più che mai a lavarsi le mani dell'intera faccenda. Lo zio Tim, ovviamente, non capisce la preoccupazione del nipote, in quanto sicuro delle prove, e invita il nipote a essere coraggioso e a tenere il discorso. Prima di andare via, inoltre, lo zio gli dice di aver fatto già molta pubblicità a suo favore nei vari bar e che tutti in città sono curiosi di sentire il suo discorso contro Philipp. Krauthahn, rimasto solo, riflette sulle parole dello zio e riesce a trovare il coraggio di affrontare il discorso e il processo, ma il ritorno della moglie con tre parenti finisce per dare il colpo di grazia ai nervi di Krauthahn. Quella che, infatti dovrebbe essere una riunione familiare, si rivela essere, già dai loro nomi, un interrogatorio al quale il codardo Krauthahn non può sottrarsi: Landrat a. D. Leopold Krauthahn, Archivrat Matthias Krauthahn e la signora Geheimrat Krauthahn compongono "l'alto consiglio della famiglia" (*höher Familienrat*) che prende posto al tavolo del soggiorno, mentre Krauthahn, che si era alzato dalla poltrona per salutare, si risiede

su invito, che però somiglia più a un ordine, del consiglio stesso. A prendere per prima la parola è proprio la consorte di Krauthahn, Emi, che esprime tutto il suo sdegno per la situazione, semplicemente indicando la valigia di Kitty che ancora si trova nel centro della stanza. Le fa eco la signora Geheimrat che, spinta da solidarietà femminile, afferma in modo ipocrita che una situazione del genere non si era mai verificata prima d'ora nella famiglia.

A questo punto interviene l'Archivrat Krauthahn che, dopo aver sminuito la faccenda di Kitty, sposta l'attenzione sulla questione Philipp, da lui definita "politica", sia per evitare che il discorso dell'infedeltà coniugale possa estendersi anche agli altri presenti, sia per convincere nuovamente il nipote a non tenere alcun discorso. L'*Archivrat*, anche lui un Krauthahn e quindi un vigliacco, ritiene infatti una follia attaccare un uomo così potente come Philipp, specialmente se, come Johannes non si ricopre un ruolo di prestigio e non si hanno conoscenze importanti. L'unico membro della famiglia a essere chiamato per nome, e non per cognome è proprio lo zio Tim che è anche l'unico a suggerire al nipote di affrontare il discorso e le conseguenze a testa alta. Anche gli altri membri dell'alto consiglio concordano e affermano, inoltre che «... [...] Dem Gesetz ist es gleich, wer dafür büßt und der Zelle ist es gleichgültig, wer drin sitzt!»¹³⁷ Krauthahn in preda alla disperazione scatta in piedi e urla di non poterne più di sentirsi dire che andrà in prigione e che lui non ha fatto nulla, ma si sente rispondere dall'alto consiglio familiare, in modo tranquillo e al contempo deciso, che in realtà ha commesso un reato gravissimo, quello di avere due orecchie di troppo, due occhi che non sanno stare al loro posto e una lingua lunga, e che questo reato è di per sé già più che sufficienti per finire al patibolo.

Johannes chiede allora consiglio su come procedere, dal momento che non può far improvvisamente finta di niente, visto che oramai tutti i colleghi sanno e tutti i giornali hanno ampiamente parlato della frode che è riuscito a sventare, anche perché correrebbe il rischio di essere accusato di complicità con Philipp e di pagare lui stesso per una truffa che non ha mai commesso. Le parole di conforto e di incoraggiamento, che lo zio Tim aveva speso poco prima per suo nipote, sono state cancellate dalla paura di Krauthahn e dalla sua mancanza di coraggio, ma anche di fiducia nei confronti della giustizia, che lo porta irrimediabilmente a essere pessimista e credere ciecamente e senza esitazione alcuna alle parole di chi, come la sua famiglia e i suoi colleghi, preferisce vigliaccamente non assumersi nessuna responsabilità, ma al tempo stesso non vuole rinunciare al proprio tornaconto.

¹³⁷ Ibidem.

I membri della famiglia continuano a consigliare di lasciar perdere il discorso pubblico, convinti di essere nel giusto e di non uscire di casa fino alla fine del processo.

L'idea di barricarsi in casa e far finta di essere partiti piace molto a Krauthahn che cerca di coinvolgere la moglie chiedendole di andare a fare provviste, inizialmente per tre giorni, ma per poi aumentare il periodo di autoreclusione fino a tre settimane, in modo da essere sicuro di non essere coinvolto fino all'emissione della sentenza. Krauthahn si sente ormai al sicuro, convinto di essere ormai fuori pericolo, ma il telefono che squilla lo fa precipitare nuovamente nel suo stato di paranoia pura. La moglie risponde e non appena Emi gli comunica che si tratta di Kitty e gli porge la cornetta, Johannes dimostra ancora una volta di non saper affrontare nessuna situazione e men che mai di saper prendere una decisione. Krauthahn, infatti, non riesce a trovare il coraggio per dire a Kitty che non può venire a casa sua e, dopo aver cercato di dissuaderla dal suo intento con la patetica scusa del clima troppo caldo e afoso di quei giorni, finisce per confermarle, sotto lo sguardo severo della moglie e dei parenti, che la valigia è già arrivata e che lui resterà a casa. Messo giù il ricevitore, Krauthahn si lascia cadere disperato nella poltrona, in attesa della reazione della moglie che lo minaccia di lasciarlo non appena Kitty dovesse varcare la soglia di casa. Per evitare di dover affrontare la famiglia e l'arrivo di Kitty, Johannes vorrebbe fare quello che gli riesce meglio, vale a dire fuggire, in questo caso con la scusa di dover presentarsi davanti al giudice e di voler parlare con gli organizzatori dell'evento in modo da poter annullare il discorso. Emi e il resto della famiglia, ovviamente, si oppongono e cercano di fermarlo, facendo leva sul suo presunto pallore che si trasforma immediatamente in febbre alta, che giustifica a sua volta un immediato ricovero in ospedale. Il secondo atto si chiude con Krauthahn, completamente avvolto da spesse coperte, che viene condotto in ospedale dall'alto consiglio e dalla moglie.

Il terzo atto si apre direttamente in una sala preoperatoria di un grande e moderno ospedale. Sulle pareti laterali si trovano le porte d'accesso alle sale operatorie, mentre nella stanza ci sono numerose vetrine che contengono medicinali e apparecchiature di ogni tipo. In questa stanza i pazienti attendono sulle loro barelle di essere anestetizzati dalle infermiere e di essere condotti in sala operatoria.

In questa stanza troviamo anche Krauthahn che lentamente ritorna in sé e, impaurito, si guarda intorno e inizia a parlare con un altro paziente in attesa, Pufferbeck, un ex ingegnere che ha progettato un ponte crollato il giorno dell'inaugurazione.

Krauthahn resta molto colpito dal racconto del ponte e vuole saperne di più dal suo vicino di letto di come mezza città sia caduta e annegata nel fiume, del fatto che il padre gli avesse

fortemente sconsigliato di diventare ingegnere, considerato un lavoro con troppe responsabilità e di come rimpiange di non aver scelto un lavoro più facile, come per esempio il medico o il prete. Pufferbeck riferisce, inoltre, di essersi sottoposto con orgoglio a tre operazioni e di essere in attesa della quarta, grazie a tutta la sua famiglia che lavora giorno e notte per pagare puntualmente i conti del suo soggiorno, permettendogli così di evitare il mondo esterno dove lo aspetta una condanna per omicidio colposo di mezza città, tra cui il sindaco stesso e le sue due figlie. A Krauthahn, però, interessano più i rischi di un'operazione che devono essere calcolati se ci si vuole nascondere in ospedale per evitare qualsivoglia responsabilità e Pufferbeck gli fa notare, prima che l'infermiera lo conduca in sala operatoria, che sì, i rischi esistono, ma non bisogna perdere l'ottimismo, tanto l'umanità affronta e supera tutto, facendoci l'abitudine.

L'ironia e il sarcasmo, componenti alla base della pièce, sfociano nel dialogo tra Krauthahn e Pufferbeck nell'assurdo e sono indubbiamente gli elementi più adatti per spiegare la metafora che questo dialogo rappresenta, ma anche il paradosso della società: la famiglia dell'ingegnere rappresenta la società che si fa carico di tutti gli inetti, lavorando anche per loro, ma la società non può prescindere dalla responsabilità del singolo individuo che resta di fondamentale importanza. Ogni singolo individuo, infatti, sceglie se farsi carico o meno delle proprie responsabilità e Pufferbeck, in questo caso, incarna perfettamente l'uomo del vecchio tipo che, stupidamente e vigliaccamente, preferisce farsi operare più volte, rischiare ogni volta la vita e vivere, ugualmente rinchiuso, pur di sottrarsi alle sue responsabilità e pagare per le sue scelte. Krauthahn, invece, non è un criminale, al contrario è un uomo perbene che è riuscito a sventare una truffa, ma è un uomo, vigliacco e pauroso, un uomo che non ha, esattamente come le persone che gli sono intorno, più fiducia nella società e nella giustizia, a causa di vecchi retaggi di un'epoca in cui si aveva paura e in cui si doveva tenere la bocca chiusa e il capo chino per poter andare avanti. I tempi, però, sono cambiati e oggi la società in cui si vive è una società giusta, ovviamente democratica e socialista, in cui non occorre avere paura, perché la giustizia vince sempre e i deboli e gli innocenti non subiscono più soprusi.

Nel frattempo, un altro vicino di letto, il dottor Wunderlich, si avvicina a Krauthahn che gli chiede, indicando la barella di Pufferbeck che si allontana, quante probabilità ci siano che l'operazione vada a buon fine. Il dottor Wunderlich spiega in modo pacato e rassicurante a Krauthahn che non c'è nulla da temere e che lui stesso, essendo chirurgo, ha operato centinaia e forse addirittura migliaia di volte e ha addirittura scritto libri sul successo della chirurgia moderna. Il chirurgo prosegue asserendo che ogni operazione è in realtà una stupidaggine, che

non è mai successo che un'operazione non andasse a buon fine e che lui, da medico, non può che consigliare a tutti di farsi operare. Quando Krauthahn, però, gli fa notare che potrebbe essere lui il prossimo a essere operato, Wunderlich salta giù dal letto e urla che non è possibile, che lui non acconsentirebbe mai, perché non vuole morire sotto i ferri. Solo l'arrivo dell'infermiera riesce a tranquillizzare Wunderlich, cui viene spiegato che lui non deve essere operato, ma deve fare solo dei raggi. Wunderlich si rimette allora sul lettino e si lascia portare via.

Krauthahn non ha però molto tempo di riflettere sulla stranezza del medico e sulle sue parole, perché entrano nella stanza la moglie Emi seguita dall'alto consiglio familiare che cercano, pateticamente, di tenere nascosta la loro preoccupazione a Johannes, il quale non appena vede la moglie, scatta in piedi e le si avvicina per cercare di convincerla di essere sano come un pesce e a farlo dimettere per riportarlo a casa. La sua famiglia si oppone e gli consiglia di restare il più lungo possibile in ospedale, in quanto il giudice, che ha già provveduto a far sequestrare il materiale probatorio, ha chiesto di lui. Krauthahn, visibilmente preoccupato, non appena sente parlare del giudice si affretta a proclamare la sua estraneità ai fatti. I parenti cercano di tranquillizzarlo assicurandogli che non concederanno mai il permesso per un'operazione, ma l'arrivo improvviso di Kitty in ospedale con un mazzo di fiori fa agitare Johannes che perde improvvisamente i sensi e cade a terra. Le infermiere si affaccendano e cercano di rianimarlo con i sali e lo iodio, mentre due chirurghi, intenti a commentare l'inutilità delle operazioni effettuate sull'ingegnere, entrano nella stanza e alla vista di Krauthahn, commentano in modo sprezzante che molto probabilmente si tratta della stessa sconosciuta malattia che affligge Pufferbeck, per cui non esiste cura. Dopo averlo visitato, i due chirurghi confermano la diagnosi incerta e decidono comunque di operare perché, come afferma uno dei due: «Ich weiß nicht, was für eine Krankheit es ist, aber ich weiß, wie man am besten bekämpfen kann. Da hilft nur das Messer [...]».¹³⁸

I due chirurghi discutono brevemente su chi dei due debba operare e quindi assumersi la responsabilità di un eventuale insuccesso e alla fine uno dei due accetta di eseguire immediatamente l'operazione, ma solo per paura che Krauthahn possa improvvisamente peggiorare e morire lo stesso per mano di questa sconosciuta malattia. Lo stesso chirurgo si avvicina ai famigliari per chiedere loro il consenso all'operazione e quando i famigliari rifiutano il consenso all'operazione, il chirurgo risponde che il paziente non può restare in clinica senza sottoporsi all'operazione.

¹³⁸ Ivi, p. 57.

I familiari, dopo un breve consulto, decidono di acconsentire all'operazione, perché ritenuto il male minore e il chirurgo ordina all'infermiera di preparare il paziente per la sala operatoria. Krauthahn vede avvicinarsi l'infermiera che gli comunica l'imminente operazione e non appena quest'ultima inizia a preparare il cloroformio per anestetizzarlo, salta su dal letto e, in preda a una crisi isterica, inizia a urlare e a rompere tutto ciò che gli capita a tiro, compreso il contenitore del cloroformio. L'infermiera chiede dunque l'intervento dello psichiatra che, non appena vede lo stato in cui si trova Krauthahn, non riesce a nascondere la propria gioia nel pronunciare la sua diagnosi: «*Psychiater* [...]: Der Patient ist an einer spatischen Irritation des euteralen Gebietes des Plexus solaris sympathici erkrankt. Ein evidenter Fall!»

Lo psichiatra, dopo aver rassicurato Krauthahn, chiede di portare una camicia di forza e rivolto ai colleghi presenti in stanza, spiega a bassa voce, in modo da non farsi sentire da Krauthahn, che il paziente deve essere condotto immediatamente in cella di isolamento ed essere trasferito il prima possibile in manicomio.

Nel frattempo, torna l'infermiera con la camicia di forza che lo psichiatra riesce a infilare a tradimento, dopo aver chiesto a Krauthahn di chiudere gli occhi. Quando gli riapre, Krauthahn si accorge dell'inganno, ma è troppo tardi: si ritrova immobilizzato e, in attesa di essere trasportato in isolamento, viene lasciato momentaneamente sulla barella, mentre lo psichiatra e gli infermieri escono. Sarà un vicino di barella, Platke, a spiegargli che lo vogliono ricoverare in manicomio. Platke afferma, infatti, di aver compreso quanto detto dal medico, in quanto conosce il latino come se fosse la sua lingua madre. Krauthahn, inizialmente, pensa che il ricovero in manicomio possa essere la sua salvezza perché gli permetterebbe di evitare il processo e la galera, ma Platke lo mette in guardia, dicendo che lui stesso preferirebbe sottoporsi a cento operazioni o addirittura andare in galera, piuttosto che farsi ricoverare in manicomio, perché una volta entrati lì, non vi è alcuna possibilità di tornare in libertà.

Krauthahn, dopo aver rimpianto di non essersi fatto operare, decide di fuggire e, dopo essere stato liberato da Platke, si avvia verso l'uscita, ma lo psichiatra, essendosi accorto della fuga di Johannes, dà ordine di sbarrare tutte le uscite. Anche il giudice per le indagini preliminari giunge in ospedale per arrestare Krauthahn e, venuto a sapere del tentativo di fuga, emana un ordine di cattura.

Il quarto atto si apre direttamente nella cella di una prigione dove Krauthahn è detenuto insieme ad altri uomini, con cui, però, non ha il coraggio di parlare, finché un certo Batzke non gli si avvicina, facendolo trasalire. Batzke, dopo essersi presentato, chiede a Krauthahn se abbia mai sentito prima pronunciare il suo nome e quando si sente rispondere di no, chiede in tono seccato

e un po' offeso, quale fosse il suo lavoro. Krauthahn risponde di essere un impiegato e Batzke, con tono sprezzante, asserisce che il nome di un rapinatore, che ha dato filo da torcere alla polizia di tutto il mondo, non possa essere noto a un modesto impiegato. Batzke chiede se almeno abbia sentito parlare delle rapine in banca da lui commesse e, davanti al silenzio di Krauthahn va su tutte le furie per non essere stato riconosciuto immediatamente.

Batzke prosegue nell'elencare i suoi successi, dallo stupro all'omicidio, passando per la truffa e la falsificazione di banconote, a un sempre più ammirato Krauthahn che, inizialmente, si proclama innocente, ma poi per non sfigurare, inizia a raccontare orgogliosamente, di come sia riuscito a mettere a soqquadro l'intero ospedale e di come sia riuscito a sfuggire, naturalmente con ancora la camicia di forza addosso, prima di essere bloccato da un intero squadrone di poliziotti armati fino ai denti. Solo alla fine del racconto, volutamente esagerato per non sfigurare, Krauthahn illustra ai compagni di cella il motivo per cui il giudice istruttore si era recato in ospedale per arrestarlo: il revisore dei conti dell'azienda, Peter Ebers, è sparito senza lasciare traccia. Krauthahn, improvvisamente di nuovo impaurito e con un filo di voce, aggiunge che non è stato ancora trovato il cadavere e mentre gli altri carcerati si spendono in sinceri complimenti per l'astuzia del suo piano, Krauthahn ritorna a proclamare la sua innocenza ed estraneità ai fatti. I compagni di cella, ovviamente, non gli credono e gli ricordano che nessun giudice sulla faccia della terra potrà mai credere alla sua innocenza, mentre Krauthahn, ormai totalmente in preda alla disperazione, continua a ripetere che è innocente e che non si può condannare un innocente, ma i suoi esperti compagni di cella ribattono che ha questo mondo tutto è possibile, visto che ci sono altri carcerati innocenti che, sentendo il piagnisteo di Johannes, iniziano a loro volta, e con un tono di voce sempre più alto, a proclamare la propria innocenza. Nel frattempo, un secondino scorta Krauthahn fuori della cella e Batzke commenta con i suoi compagni che Krauthahn potrebbe, con il suo animo vigliacco, ostacolare il loro, a lungo e fin nei minimi dettagli studiato, piano di fuga. Batzke vorrebbe evitare di coinvolgerlo, tuttavia questo significherebbe dover posticipare la fuga di qualche anno, in attesa che Krauthahn venga rilasciato, mentre i suoi compagni di cella propongono di coinvolgerlo e fare leva sulla sua vigliaccheria, spaventandolo con l'immagine del patibolo, che potrebbe rivelarsi vincente, come spiegato dal vecchio imbrogliatore, uno dei membri della cricca di Batzke.

Krauthahn che nel frattempo rientra in cella, scortato dal secondino con un'accusatoria e un quotidiano in mano, legge ai colleghi le novità della faccenda: un nuovo impiegato è diventato direttore e Kitty dichiara di essere l'amante di Krauthahn.

Krauthahn riferisce anche che il giudice è convinto che lui e Philipp siano in realtà complici e che Krauthahn sia responsabile della scomparsa del revisore e dei libri contabili, fondamentali per capire l'ammontare della truffa. Nell'accusatoria, inoltre, si parla anche del sospetto che Ebers possa essere stato non rapito, ma direttamente ucciso da Krauthahn.

Batzke e i suoi colgono la palla al balzo e iniziano a spaventare Krauthahn facendogli notare che un'accusa di omicidio lo porterebbe direttamente al patibolo e che, se il cadavere di Ebers, dovesse essere ritrovato, non ci sarebbero per lui più possibilità di scampare a una certa condanna a morte.

Krauthahn continua a sostenere che lui non ha ucciso nessuno e che la sua famiglia e i suoi amici non lo abbandonerebbero mai, ma i criminali ribattono che, davanti a un'accusa di omicidio chiunque si tirerebbe indietro per non rovinare la propria reputazione.

Quando Krauthahn riferisce inoltre che anche sua moglie, venuta a sapere delle dichiarazioni di Kitty, lo ha abbandonato chiedendo la separazione e tornando da sua madre, la banda ne approfitta per fargli notare che non gli è rimasto nessuno su cui poter contare veramente e che l'unica soluzione sensata è quella di aggregarsi al loro piano di fuga.

Krauthahn inizialmente rifiuta, terrorizzato dalle conseguenze, ma poi si lascia convincere. Batzke, d'accordo con gli altri compagni, decide di anticipare il piano a quella notte stessa perché teme che il vigliacco Johannes possa cambiare idea. Effettivamente Krauthahn ha un ripensamento proprio quando arriva il suo turno lui uscire dalla finestra e Batzke, rimasto dietro di lui cerca di convincerlo a compiere il passo decisivo, facendogli notare che tutti gli altri sono già fuori. Johannes, però, non si lascia convincere e, Batzke perde la pazienza, gli assesta un gancio sul mento e scappa, lasciandolo solo nella cella. Proprio in quell'istante viene dato l'allarme e la polizia fa irruzione nella cella, dove trova Krauthahn seduto sul tavolo collocato sotto la finestra. Johannes cerca di giustificarsi dicendo che ha provato a opporsi, ma la polizia non vuole sentire ragioni e, dopo avergli intimato più volte inutilmente di fare silenzio, lo stordisce con una manganellata e lo conduce via.

Il quinto atto si apre direttamente nell'aula del tribunale dove si sta svolgendo il processo con Krauthahn seduto al banco degli imputati e circondato da curiosi.

La corte suprema fa il suo ingresso, tutti tornano al loro posto e il presidente della corte suprema apre la seduta accogliendo la richiesta del pubblico ministero di convocare un certo Paneth, detenuto nella cella duecentoquarantatré, come testimone a carico.

L'avvocato di Krauthahn, che ha appena finito di tranquillizzare il proprio cliente dicendogli che ha buone probabilità di cavarsela, scatta in piedi e chiede al giudice di poter interrogare lo

stesso Paneth, ma come testimone a discarico, asserendo che tutti resteranno sbalorditi quando vedranno di chi si tratta.

In attesa che il detenuto Paneth venga condotto in aula, il giudice prosegue l'interrogatorio e convoca come testimone Becket, il collega di Johannes che fa affidamento sulla sincerità del collega.

L'usciera giudiziario esce per rientrare immediatamente affermando che il testimone è sparito senza lasciare traccia. Il giudice, dopo aver sarcasticamente, consigliato all'avvocato di Krauthahn di scegliere con più cura i testimoni e di valutare bene la loro affidabilità, convoca il secondo testimone, lo psichiatra, Herr Professor Rein che, dopo aver preso posto, inizia a elencare i suoi titoli e i suoi meriti, si dimostra più interessato a trovare la giusta posa per il disegnatore, piuttosto che a prestare ascolto al giudice che gli chiede di riferire come si sono svolti i fatti di quella sera del 14 marzo.

Lo psichiatra riferisce che il paziente ha finto un attacco isterico per poter indossare la camicia di forza e Krauthahn si ribella asserendo che si tratti di una meschina bugia e che lo psichiatra aveva dato ordine di farlo ricoverare in manicomio. Lo psichiatra nega di aver mai dichiarato pazzo Krauthahn e quando l'avvocato gli fa notare che invece il verbale della polizia afferma il contrario, è lo stesso psichiatra a perdere le staffe e a strappare dalle mani del disegnatore la bozza che lo ritrae in un momento di rabbia.

L'avvocato convoca il paziente Platke che, padroneggiando il latino e altre quindici lingue, può confermare che lo psichiatra avrebbe voluto far ricoverare Krauthahn. L'avvocato, inoltre, chiede al pubblico ministero di mettere sotto giuramento lo psichiatra. Il pubblico ministero accetta e chiede allo psichiatra di ripetere dopo di lui la formula, ma questi, poco prima di terminare il giuramento, ha un mancamento e sviene. Lo psichiatra viene dunque condotto fuori dagli usceri sotto lo sguardo preoccupato del giudice, cui non resta altro da fare che convocare il testimone successivo, Platke, che però si limita a rispondere a ogni domanda del giudice con un semplice "sì" o "no", senza aggiungere altro.

Lo stesso avvocato di Krauthahn decide, dunque, di rinunciare al testimone per evitare ulteriori situazioni imbarazzanti con la corte, mentre Krauthahn spera fino all'ultimo di poter contare su almeno una testimonianza a suo favore. Il testimone successivo, Archivrat Krauthahn, il cui nome di battesimo è Matthias, entra e invece di accomodarsi al banco dei testimoni, si reca direttamente dal pubblico ministero, gli sussurra all'orecchio che preferisce rinunciare a testimoniare visto che è un parente stretto dell'imputato e se ne va, senza avere il coraggio di guardare negli occhi il nipote.

Prima che il pubblico ministero possa chiamare il testimone successivo, Landrat Krauthahn, un altro zio di Johannes, compare sulla soglia lo zio Tim completamente ingessato e zoppicante. Lo zio Tim spiega di essere reduce da una rissa in cui è stato coinvolto per aver voluto difendere il nipote dalle accuse di furto e di voler testimoniare a favore del nipote.

Il pubblico ministero gli dice di aspettare fuori il suo turno e quando questi esce, chiede alla difesa se intende avvalersi di questa testimonianza, ma Krauthahn afferma di voler rinunciare e che sarebbe stato meglio se lo zio Tim non fosse venuto per niente.

È il turno di Landrat Krauthahn che nega di essere stato presente in ospedale con il nipote e quando quest'ultimo gli ricorda che non solo era presente, ma che ha addirittura parlato personalmente con il chirurgo, Landrat Krauthahn va su tutte le furie e, non solo proibisce al nipote di chiamarlo zio, ma addirittura arriva a dargli del lei, negando di averlo mai conosciuto. Proprio quando tutto sembra essere ormai perduto per Krauthahn, il giudice annuncia l'ultimo testimone, Peter Paneth che entra esitante, senza il coraggio di avvicinarsi al pubblico ministero. Peter Paneth altri non è che Peter Ebers il quale riconoscendo Krauthahn dice al giudice che si tratta del suo migliore amico. Il contabile dato per scomparso afferma di aver avuto paura e di essersi dato alla macchia dopo aver letto sul giornale della sua uccisione e quando il giudice gli chiede come mai non sia fatto vivo prima, il contabile risponde che i giornali non mentono mai e che se annunciano la morte di un contabile è verosimile che stia per accadere qualcosa di molto grave. Al pubblico ministero, inoltre, il contabile spiega di aver preferito una vita da cadavere, senza essere affatto morto, perché si sentiva più al sicuro. Al giudice non resta altro che assolvere Krauthahn da tutte le accuse e di ordinare il suo immediato rilascio, specialmente dopo che l'uscere riferisce della fuga di Philipp che nel frattempo ha avuto modo di rubare anche il resto del denaro dell'azienda.

Krauthahn, ormai un uomo libero, può riabbracciare sua moglie e scusarsi con lo zio Tim, il quale gli chiede se conosce gli altri parenti. Krauthahn nega e nel frattempo saluta i suoi colleghi che per scusarsi decidono di invitarlo a bere una birra. Prima di lasciare il tribunale, inoltre, Krauthahn viene a sapere dalla moglie che anche Kitty è scappata con Philipp.

L'ironia e il sarcasmo che pervadono la pièce sono l'arma vincente e si rivelano essere lo strumento propagandistico migliore per il Junges Ensemble, nonostante *Der Feigling* non contenga nessun riferimento concreto alla politica contemporanea.

Già a partire dal nome del protagonista, Krauthahn, è chiaro che si tratti di un'allusione a una tipologia precisa di uomo: *Hahn*, "gallo" è un animale che si atteggia e pavoneggia, mentre *Kraut* è un termine dispregiativo per riferirsi ai tedeschi, coniato durante la Seconda guerra

mondiale, e corrisponde all'italiano "crucco". Krauthahn, dunque, incarna tutti i difetti dei tedeschi, troppo vigliacchi per ribellarsi alla tragedia che ha portato alla Seconda guerra mondiale. Il Junges Ensemble vuole quindi coinvolgere il pubblico, fornendogli i mezzi per riuscire a confrontarsi in modo critico con il recente passato per giungere, infine, alla consapevolezza della colpa collettiva, *Mitschuld*. L'obiettivo del Junges Ensemble però, non si limita solamente a una parte destruens, ma mira, anche e soprattutto, a una parte costruens ben precisa, quella di far comprendere la nuova responsabilità che bisogna assumersi nella nuova società: solo con la consapevolezza di tutti i cittadini e la loro disponibilità alla collaborazione con la nuova forza politica è possibile raggiungere l'obiettivo di costruzione di una Germania democratica, antifascista.

Durante l'elaborazione della commedia lo Junges Ensemble si concentra sull'aspetto sociale dell'epoca: la Germania all'inizio degli anni Trenta, dove l'inflazione e la disoccupazione galoppavano. La causa di tutti i mali è ovviamente il capitalismo con il suo sistema produttivo, responsabile della confusione che regna nel mondo e del comportamento che appare quanto mai folle delle persone che vivono in questo mondo, apparentemente democratico.

La democrazia, infatti, si è rivelata la forma di governo più fallimentare proprio a causa della libertà propagata che, tuttavia, non è riuscita a smuovere le coscienze dei tedeschi e tantomeno a renderli consapevoli di quello che stava per succedere. La classe dei lavoratori è ovviamente innocente perché durante la Repubblica di Weimar, sebbene vi siano stati dei tentativi rivoluzionari, non era in grado di influenzare il corso democratico e quindi, di evitare l'ascesa al potere di Hitler e la successiva catastrofe.

L'inflazione, ovviamente, ha colpito anche la ditta SAFA e porta con sé povertà e miseria nella classe borghese. Agli impiegati della ditta, simbolo della democrazia borghese, non resta che aggrapparsi al loro posto di lavoro, unica fonte di guadagno possibile.

Alla democrazia, interessata solo a preservare il proprio benessere, non interessa la politica in quanto tale, ma solo che quest'ultima sposi la loro causa: solo così Hitler è potuto salire al potere, grazie ai voti di tutte quelle masse che hanno creduto alle promesse di un folle. Nessuno è veramente interessato a sposare una causa, ma tutti sono pronti a cedere di fronte al potere e alle promesse, dato che l'unico scopo perseguito dalla democrazia, e quindi dalla maggior parte della popolazione, è quello di preservare i propri benefici. Proprio come Krauthahn, infatti, il tedesco medio preferisce sganciarsi dalla politica e dalle responsabilità a essa collegate per ritirarsi nel proprio nido, dove si sente al sicuro.

Non si può tuttavia fermare il tempo, la vita continua e chi, come Krauthahn, crede di potersi sottrarre alle proprie responsabilità, deve rendersi conto che dalla propria responsabilità non si può fuggire perché questa ci perseguita fino alla fine.

Krauthahn, infatti, per evitare di essere interrogato dal giudice per le indagini preliminari e di affrontare sua moglie, si ritrova a dover combattere battaglie molto più grandi di lui. Solo una volta davanti al giudice, Krauthahn si rende conto di vivere in un mondo di vigliacchi e grida tutta la sua disperazione, ma ormai è troppo tardi: Krauthahn viene salvato da un altro vigliacco come lui e il criminale Philipp riesce, non solo a farla franca, ma ha addirittura il tempo di rubare ancora più denaro. La conclusione della pièce è che tutto è rimasto uguale a prima e nulla è destinato a cambiare, finché l'uomo resta vigliacco: la vigliaccheria viene vista dal Junges Ensemble non come una caratteristica dell'essere umano, ma come espressione morale di un ideale politico errato.

Per il pubblico del dopoguerra, Krauthahn rappresenta de facto la coscienza di ognuno di loro, in quanto nessuno può affermare di essere stato tanto più coraggioso dell'impiegato, in riferimento al recente passato, mentre lo zio Tim rappresenta il coraggio civile e la responsabilità. Proprio il personaggio dello zio Tim si fa portavoce del messaggio propagandistico del Junges Ensemble: non è mai troppo tardi per assumersi le proprie responsabilità ed è arrivato il momento di cambiare se stessi per poter costruire la nuova società. Da questa interpretazione nasce l'interrogativo se sia possibile, per lo spettatore tedesco che a sua volta, ignorando ed evitando la realtà, ha così possibile la catastrofe, ridere davanti alla fuga di Krauthahn dalle sue responsabilità. La risata dello spettatore, legittimata dal genere drammaturgico, deve per il Junges Ensemble, però, derivare dal riconoscimento della sconfitta e deve sempre essere unita, nella produzione drammaturgica, in modo organico con una possibilità alternativa di superamento ed evitabilità della sconfitta. Nel caso di *Der Feigling* questo scopo viene perseguito in maniera duplice: in primo luogo, cercando di provocare il pubblico grazie all'espedito del sogno e in secondo luogo, portando in scena la sera successiva la pièce *Kamerad Mimi* che fa da pendant a *Der Feigling*.

Il Junges Ensemble fa ricorso all'espedito del sogno, cioè fa "solo" sognare a Krauthahn le conseguenze della sua mancanza di coraggio, per meglio evidenziare le due macrocomponenti drammaturgiche in cui può essere divisa la pièce: i primi due atti, in cui Krauthahn cerca di fuggire dalle sue responsabilità, fanno emergere il carattere di quest'ultimo, mentre gli ultimi tre atti mostrano fino a che punto si può essere vigliacchi e dove la mancanza di coraggio civile possa condurre. Attraverso il ricorso del sogno voluto da Valentin, si vuole risvegliare nello

spettatore non solo la necessità di un'alternativa, ma anche una reale possibilità di cambiare e diventare uomini migliori. Vallentin, basandosi sul metodo Stanislavskij, decide di puntare sull'immedesimazione dello spettatore nella situazione di Krauthahn, il cui sogno, o meglio incubo, deve essere sognato anche dallo spettatore, che, proprio come Krauthahn, si sentirà grato di aver solo sognato e, memore della recente lezione impartita dalla storia, desideroso di cambiare. Il cambiamento deve, però, partire proprio dalla fiducia nella nuova legge e società, senza la cui esistenza e osservanza non può esserci futuro.

L'autore, Dudov, si oppone a questa nuova interpretazione di Vallentin siccome sostiene che l'espedito del sogno possa rendere meno realistico il pericolo derivato dalla mancanza di coraggio civile. Dudov, inoltre, asserisce che l'aggiunta dell'elemento del sogno sia inutile, in quanto gli avvenimenti storici legati al Terzo Reich sono stati reali e sono già di per sé più che sufficienti per fornire un'interpretazione corretta.¹³⁹

Come già anticipato, la sera successiva viene portato in scena, sempre a Maxhütte, dal Junges Ensemble, per la prima volta in lingua tedesca, *Kamerad Mimi* di Julius Hay, autore comunista ungherese che fornisce al pubblico un esempio opposto a quello di *Der Feigling*, ma con lo stesso scopo propagandistico: un gruppo di giovani lavoratori e intellettuali viene arrestato dalla polizia perché comunisti. I giovani, però, convinti dei loro ideali, non si lasciano intimorire dalla polizia e dalla violenza. La pièce è ambientata nel 1925 in un presidio di polizia di Budapest. Uno stimato professore viene convocato dalla polizia per essere interrogato sulle attività della figlia Marianne, giovane studentessa di matematica, chiamata affettuosamente Mimi dal genitore, il quale cade dalle nuvole quando viene a sapere che la figlia ventiduenne frequenta gli ambienti comunisti della città. La ragazza, accusata di fare propaganda in favore dell'ideologia comunista è già stata arrestata, mentre il padre è convinto che la figlia sia ancora a casa a dormire.

Mimi e gli altri quattro compagni non si lasciano intimorire dalla polizia che ha trovato un volantino a favore della rivoluzione nella borsa della studentessa e, addirittura, fanno finta di non conoscersi tra loro, non curanti delle conseguenze. Mimi e gli altri sopportano ogni insulto e anche violenza fisica, ma non cedono. Alla fine della breve pièce Mimi decide di confermare a un esterrefatto e incredulo commissario di polizia che è proprio lei il capo del movimento rivoluzionario comunista del Paese, nonché unica responsabile di tutte le attività sovversive di cui la polizia è a conoscenza.

¹³⁹ Hans-Rainer John, conversazione con l'autore. 3.10. 2018, Karl-Marx-Allee, Berlin.

Alla domanda del commissario sul perché una ragazza di ventidue anni decida di giocare con la propria vita, assumendosi l'intera responsabilità di crimini che, stando alla più banale logica, non può aver commesso da sola, Mimì risponde che è pienamente consapevole delle conseguenze del suo gesto, ma che preferisce rinunciare all'offerta del commissario di lasciarla tornare a casa in cambio dei nomi dei suoi compagni. La pièce si chiude con Mimi che si lascia ammanettare, dopo aver firmato il verbale in cui dichiara di essere la sola colpevole.

La scelta del Junges Ensemble di inscenare due spettacoli di generi diversi davanti allo stesso pubblico rende chiaro quanto l'intento propagandistico sia fondamentale e di gran lunga prioritario. Se, infatti, *Der Feigling* si rivela essere, al netto della sua interpretazione fortemente politicizzata, una commedia divertente e piacevole, la pièce di Hay è costruita appositamente per fare propaganda e leva sulla coscienza dei lavoratori, al fine di dimostrare che il comunismo non rappresenta assolutamente il male, bensì, al contrario, l'unica alternativa valida per contrastare il capitalismo con le sue ingiustizie e la sua decadenza morale.

Der Feigling nasce per precisa volontà dell'autore come commedia dell'assurdo e proprio come tale viene portata in scena al Deutsches Theater di Berlino nel 1948, dove ottiene comunque un discreto successo anche senza l'aggiunta del sogno e l'interpretazione politica.

Der Feigling rappresenta, in ogni caso, un'eccezione nel panorama drammaturgico della SBZ/DDR a causa del genere teatrale della commedia, considerata dal regime non particolarmente adatta ai fini propagandistici. Per i funzionari del Partito, infatti, il genere della commedia rischiava di ridicolizzare il messaggio propagandistico e per questo motivo, a partire dagli anni Cinquanta, diventa sempre più raro.

L'idea di Vallentin di stravolgere il genere della commedia esaltandone l'aspetto grottesco e di affiancarle una tragedia di carattere meramente politico si rivela essere, nonostante le proteste dell'autore, vincente e funzionale allo scopo propagandistico: il Junges Ensemble riceverà nei giorni successivi numerose lettere di ringraziamento dai lavoratori che hanno assistito agli spettacoli, in cui viene messo in evidenza come: «Ihr habt nicht für uns auf der Bühne gestanden, sondern ihr seid mitten unter uns gewesen, ihr habt uns mitgerissen».¹⁴⁰

¹⁴⁰ Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin.

Non è possibile risalire né all'autore della suddetta lettera indirizzata al Junges Ensemble, né tantomeno alla data esatta, in quanto il materiale è giunto al Maxim Gorki Theater in forma anonima e incompleta. Non è possibile, quindi, determinare se si tratti di una lettera autentica o di una manipolazione destinata alla pubblicazione su un organo ufficiale.

Non esistono, ovviamente, voci critiche nei confronti del messaggio propagandistico, mentre esiste una velata critica di Fritz Erpenbeck in riferimento alle lacune drammaturgiche dei giovani autori, critica comunque oscurata sapientemente dalla lode all'intento nobile del collettivo:

Vielleicht vermag nur der Fachmann ganz zu ermessen, was es heißt, daß sich keiner der zahlreichen, durchweg sehr jungen Mitwirkenden, übernahm! Es gab kein Chargieren, kein „Drücken“, keine der vielen provinziellen Unarten, [...] aber ebensowenig bemerkte man irgendwo eine Flucht in die Routine. [...] Gewiss blieben die jungen Darsteller noch dieser oder jener Rolle manches an möglicher Wirkung schuldig. [...] Aber eines bleiben sie nicht schuldig: die Wahrheit des Gefühls. Was aber noch mehr ist: Hier wirkte ein Kollektiv, so geschlossen, wie wir ihm bisher auf einer deutschen Bühne noch nicht begegneten.¹⁴¹

La critica di Erpenbeck, oltre a fornire un quadro piuttosto veritiero rispetto alle varie lettere degli spettatori, rappresenta uno dei tanti esempi di autocensura: un compromesso obbligato per poter esprimere, parzialmente, la propria opinione. Erpenbeck è infatti costretto a lodare il lavoro propagandistico di Vallentin e i suoi giovani attori per poter esprimere una critica sulle capacità recitative di questi ultimi. Se non si fosse comportato secondo questo schema, non solo non avrebbe visto pubblicato il suo articolo su un organo ufficiale del Partito, ma sarebbe incorso sicuramente in ritorsioni e sanzioni.

La stessa parola “censura” è, e sarà per tutta la sua esistenza, tabù nella DDR che, negando a priori l'esistenza stessa di una qualsivoglia forma censoria, nega anche la possibilità a chiunque di ribellarsi a un nemico che è al contempo invisibile e onnipresente, inesistente e al tempo stesso radicato nel sistema. È chiaro a tutti sin da subito, dunque, che il modo migliore, nonché l'unico possibile, per evitare di incorrere in conflitto con il sistema, è l'autocensura preventiva, vale a dire evitare uno scontro diretto, nascondendo tra le righe il proprio pensiero o almeno una parte di esso.

La parola “routine” può, infatti, avere sia una connotazione positiva di un'esperienza acquisita, in questo caso, nella recitazione, sia una dispregiativa di un'attività svolta in modo monotono e freddo che però cozzerebbe, in questo caso, con la lode espressa poco prima alla capacità degli attori di non risultare troppo esagerati e provinciali. La prima interpretazione della parola,

¹⁴¹ „Neues Deutschland“ 22.2.1950.

vale a dire la padronanza dell'arte della recitazione contrasta, però, a sua volta con la considerazione iniziale di non essersi dati troppo da fare, considerazione attenuata, a sua volta, dalla precisazione che molto probabilmente solo un esperto del settore avrebbe potuto notarlo.

La scelta di una recensione ambivalente è da ricondursi alla volontà dell'autore di mantenere una certa neutralità sulle effettive qualità artistiche degli attori per evitare di dover criticare anche l'efficacia nel riuscire a trasmettere il messaggio di propaganda a favore del nuovo ordine.

A prescindere, comunque, dalla critica senza infamia e senza lode di Erpenbeck, la doppia rappresentazione si rivela un tale successo sia in termini di gradimento del pubblico, sia a livello politico e propagandistico, da spingere Vallentin a coltivare ulteriormente il rapporto con il pubblico di lavoratori anche per la rappresentazione di *Das grüne Signal*, grazie a cui i lavoratori potranno approcciarsi e confrontarsi con i problemi dei lavoratori sovietici.

Das grüne Signal di Anatoly Surov è sia la prima opera sovietica inscenata dal Junges Ensemble, sia l'unica del repertorio a essere ripresa dal Maxim-Gorki-Theater a Berlino dove viene rappresentata dal 1953 al 1954, per un totale di 75 messe in scena e una media di oltre trecentottanta spettatori. Sempre nel 1954, in seguito al processo di destalinizzazione, si viene a sapere che le due opere, per cui era stato assegnato a Surov nel 1948 il Premio Stalin, non sono frutto del suo ingegno, ma sottratte dietro minacce ad altri due drammaturghi: Nikolaj Davidovich Potashinskij e Jakov L'vovich Varshavskij.¹⁴²Poco prima dello scandalo, inoltre, Surov viene espulso dall'Unione degli scrittori dell'URSS per poi esservi riammesso nel 1982. La composizione di *Das Grüne Signal* risale al 1947, ma la prima traduzione in tedesco viene commissionata proprio da Vallentin due anni più tardi proprio per la rappresentazione del Junges Ensemble.

La scelta di Vallentin di orientarsi, dunque, quasi da subito verso la drammaturgia sovietica contemporanea non è legata all'assenza di un repertorio consono in lingua tedesca, bensì al duplice desiderio di contribuire con la sua esperienza sovietica al definitivo abbattimento di ogni forma di pregiudizio antisovietico e di fornire ai lavoratori tedeschi risposte ai loro problemi quotidiani.

¹⁴² Il'ja Venjavkin, *Kratkij putevoditel' po Stalinskoj premii*, in «Kurs № 31 Russkaja literatura XX veka.» Sezon 4, Arzamas. (<https://arzamas.academy/materials/978>)

[...] Ende 1933 oder Anfang 1934 gingen wir nach Prag. Dort [...] stellten wir eine Emigranten-Theater-Truppe zusammen. Ich schrieb einen Brief nach Moskau, (der wahrscheinlich an die Parteigruppe Pieck ging), ich wolle nicht nur wegen des bloßen Asyls kommen, sondern bat um eine echte Aufgabe dort.

In Prag waren wir bis 1935, dann wollte mich Moskau haben. [...] Ich brauchte zwei Monate zum Umlernen und Hineinfinden. [...] Aus unserer Agit-Prop-Truppen-Tätigkeit haben wir methodische Erfahrungen schon mit in die SU gebracht. Z.B. die Erforschung des (im marxistischen Sinne) echten Bedürfnisse der Massen, – man muss wissen, was steckt in den Menschen, ihre subjektiven Aussagen muß man analysieren und anwenden können. Anders eben als z.B. die Bauhaus-Leute (Architekten), die ihre an sich revolutionären Gedanken mechanisch übertrugen, ohne die russischen Bedingungen zu verarbeiten (Glas-Stahl-Verwendung, falsche Verputzungstechniken für Kälte, etc...), keine neuen Analysen an Ort und Stelle entsprechend Lebensverhältnissen, Klima und Kulturstufe. Das führte zeitweise zu einer regressiven Entwicklung der Architektur in der SU. Diese Fehler hatte ich erkannt und in der Praxis vom ersten Tag an berücksichtigt. [...] Man muß ausgehen von den Menschen, für die man spielt, – so war auch später dann die Spielplangestaltung. Ich muss das Leben der Menschen so kennen, daß ich mit ihnen „drin leben“ kann.¹⁴³

In questa conversazione con Ilse Reinsberg, Vallentin spiega chiaramente che i drammaturghi devono conoscere profondamente i bisogni e le esigenze dello spettatore, altrimenti non è possibile per quest'ultimo immedesimarsi in quello che vede. Gli architetti hanno commesso l'errore più grande perché non hanno tenuto conto della necessità di armonizzare la propria percezione nazionalistica con quella internazionale per poi fonderle in modo dinamico e rivoluzionario.

Vallentin spiega, inoltre, che è decisivo l'atteggiamento del singolo individuo nei confronti della vita e a questo proposito ricorda che l'insulto peggiore nell'URSS del tempo era quello di essere definito: не энергичный человек (ne energichnyy chelovek), “una persona non energica”.

Sempre a proposito della sua esperienza in URSS, Vallentin ricorda di aver conosciuto anche un particolare esempio di atteggiamento:

¹⁴³ Ilse Reinsberg, *Auszüge aus einem Gespräch am 15.4.1975 mit Herrn Professor Maxim Vallentin*, Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin, p. 2.

„Awos“ – kein Befragter wußte mit diesem Begriff etwas anzufangen, er galt als nicht übersetzbar. Zur Erklärung ein Beispiel: Wenn man an eine Ladentür kommt, an der „Geschlossen“ steht, dann wird der Deutsche lesen und umkehren. Der Einheimische aber sagt sein „Awos!“, geht hin, klinkt – und es ist offen und er wird bedient. – Es stellte sich heraus, daß „Awos“ aus dem Deutschen kam: „Ach was!“¹⁴⁴

Il termine russo cui si riferisce Vallentin è *Авось* (*Avos'*) che può essere sia un avverbio (“forse”, “può essere”) sia un sostantivo (“fortuna”) e, a differenza di quanto affermato da Vallentin, non è affatto una parola di origine tedesca, bensì protoslava. La traduzione proposta da Vallentin, *Ach was!*, pur non essendo letterale, può comunque essere ritenuta valida: nel termine russo è presente l’accezione di fortuna (o speranza) inaspettata e totalmente causale che è quindi anche legata allo stupore.

Vallentin cerca quindi di illustrare la differenza tra l’attitudine tedesca, paragonandola a quella russa o, meglio, sovietica: dove l’individuo tedesco si ferma davanti a un cartello con su scritto “chiuso”, il cittadino sovietico osa, entra nel negozio e viene servito.

In realtà si tratta di uno stereotipo smentito dalla storia: il clima nell’URSS degli anni Trenta era dominato dalla paura e dal terrore e Vallentin era perfettamente consapevole del fatto che quanto da lui affermato sull’attitudine dell’uomo sovietico. Da un colloquio di scrive con Ilse Reinsberg, avvenuto a Dresda nel febbraio 2018, è emerso che la versione definitiva della conversazione con Vallentin è, in realtà, frutto di un accurato lavoro di censura preventiva per evitare di incorrere in problemi con le autorità, e che Vallentin ha ammesso all’intervistatrice le difficoltà del suo esilio in Unione Sovietica e il clima del Terrore staliniano, che verrà denunciato solo dopo la morte del dittatore, ma che resterà un argomento tabù nella DDR per tutta la sua esistenza.

Questa conversazione è molto importante, tuttavia, perché è una delle poche testimonianze di Vallentin a proposito dell’attività del Junges Ensemble in relazione al metodo Stanislavskij e al suo impiego in Germania: Vallentin vuole, con il Junges Ensemble, raggiungere una sintesi tra la biomeccanica teatrale e il metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij, il modo più semplice e intuitivo per raggiungere una reminiscenza intuitiva e inconsapevole. Non si tratta, quindi, di un metodo cognitivo, bensì di una serie di azioni svolte in maniera consapevole. Le azioni fisiche, eseguite in modo meccanico, risvegliano, se si è ben predisposti, nell’attore

¹⁴⁴ Ivi, p. 3.

automaticamente i sentimenti e le emozioni, demonizzati da Stanislavskij, ma non da Vallentin che ricorda:

«Wir sagten: auch Gefühl ist nicht an sich falsch, die Gefühle – mißbraucht von skrupellosen Volksbetrügern – müssen rehabilitiert werden».¹⁴⁵

Das grüne Signal è indubbiamente l'opera più adatta alla sperimentazione di questo metodo nuovo e, esattamente come per le altre, anche questa messa in scena richiede una grande preparazione da parte degli attori che devono studiare il contesto sociale, economico e culturale in cui essa è ambientata: quello dei ferrovieri sovietici.

Le prove di *Das grüne Signal* coincidono con l'introduzione del primo piano quinquennale nella DDR e con la presa di posizione della SED a favore del Realismo socialista, unica espressione artistica ritenuta valida per contrastare le controtendenze artistiche e del Modernismo tardoborghese. L'arte, infatti, deve rispecchiare la realtà socialista non nel suo essere, bensì nel suo divenire. A questo proposito, la Zentralkomitee della SED emana il 17 marzo 1951 un decreto con cui il regime vuole dettare la linea ufficiale da seguire in ambito artistico e culturale per limitare influenze della cultura occidentale in netto contrasto con l'obiettivo "democratico" e socialista della DDR.

Lo scopo del suddetto decreto viene illustrato chiaramente da Grotewohl:

Literatur und bildende Künste sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, dass sie einen starken Einfluss auf die Politik ausüben. Die Idee der Kunst muss der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen.¹⁴⁶

Das grüne Signal inaugura, dunque, il nuovo clima culturale in ambito drammaturgico, che, ovviamente, non viene esonerato dall'obiettivo sintetizzato da Grotewohl.

Attraverso la messa in scena di *Das grüne Signal*, opera contemporanea della drammaturgia sovietica, il Junges Ensemble vuole prendere posizione sulle questioni concernenti la vita nella prima fase della costruzione della neofondata Repubblica socialista, specificando che:

Wir befinden uns auf einer anderen Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung als die Personen des „Grünen Signals“. Trotzdem werden wir täglich vor ähnliche Probleme

¹⁴⁵ Ivi, p. 4.

¹⁴⁶ Sowjetzone: *Unser rotes Blut siedet*. In «Der Spiegel». Nr. 43, 24.10.1951, p. 30–32.

gestellt. Deshalb ist für uns die Aufführung von weitreichender Bedeutung. Das Werk führt weiter, führt höher, es zeigt uns, welche Stufen wir noch erklimmen müssen, es zeigt uns das Ziel. Sorgen auch wir dafür, daß die Signale auf „Fahrt“ gestellt werden! Um dazu beizutragen, spielen wir das Stück.¹⁴⁷

Nella messa in scena si mette in risalto, ovviamente, non l'aspetto drammaturgico, bensì il contenuto, cioè il lavoro e l'attitudine sovietica che il lavoratore di una società socialista deve assumere per poter raggiungere gli obiettivi stabiliti dal piano quinquennale. Il nuovo lavoratore "democratico" non deve, però, limitarsi a svolgere bene il proprio lavoro, ma deve contribuire a risolvere conflitti e problemi all'interno del collettivo.

Di fondamentale importanza per il Junges Ensemble, nonché per il pubblico tedesco, è trasmettere, e quindi ricevere, un'immagine positiva dell'uomo nuovo, in grado di accelerare il processo di ripresa e sviluppo economico del Paese e in grado di scovare e smascherare i pessimisti e "guastafeste", definiti "*Bremserseele*". In questa categoria rientrano, ovviamente, anche gli oppositori del regime e tutti coloro i quali collocano al primo posto i propri interessi personali, a discapito della collettività. L'uomo nuovo, l'esempio da seguire è ovviamente quello sovietico che deve, da un lato, essere rappresentato in maniera veritiera e fedele, sempre secondo la linea ufficiale della propaganda, ma dall'altro, non deve essere banalmente e pedissequamente imitato, in quanto si correrebbe il rischio di fornire un'immagine distorta e non corrispondente ai canoni del realismo socialista e ai dettami propagandistici. Il Junges Ensemble deve, dunque, riuscire a creare un'armonia, avvicinandolo al pubblico tedesco, ancora piuttosto ostile e diffidente, rispettando la verità sociale che deve assolutamente essere diffusa tra la popolazione con l'obiettivo di renderla propria e applicarla alla realtà tedesca. Affinché questo possa avvenire, il Junges Ensemble deve studiare e capire la società sovietica e i suoi problemi. Si rende quindi necessario un grande lavoro preparatorio alla messa in scena dell'opera da parte dei giovani attori, che devono studiare e approfondire la storia, dalla Rivoluzione d'Ottobre fino alla costruzione della società socialista, leggere i classici della letteratura russa e sovietica, raccogliere materiale fotografico e guardare film di propaganda al fine di avere un'immagine concreta di un Paese immenso e variegato. Anche la storia e l'attività dei sindacati sovietici e la vita quotidiana in una società socialista rientrano a pieno titolo tra le conoscenze fondamentali per poter contribuire a esportare e diffondere il modello sovietico. La

¹⁴⁷ *Das grüne Signal*, Programmheft, (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).

conoscenza della lingua russa, ovviamente, rientra nell'ottica del processo di transfer e ricezione, iniziato negli anni Cinquanta. La scelta, infatti, di non sostituire i nomi russi dei personaggi di *Das grüne Signal* con nomi tedeschi non è stata casuale, bensì dettata dalla volontà di far familiarizzare i lavoratori con la lingua russa e i suoi suoni così diversi: la traslitterazione, usando l'alfabeto tedesco, permette ai lavoratori di leggere e conoscere per la prima volta realtà lontane e, fino a poco tempo prima, ostili.

Anche Vallentin contribuisce con la sua esperienza in URSS a facilitare questo lavoro di preparazione generale del Junges Ensemble, cui segue la seconda fase di preparazione per poter portare in scena la pièce: gli attori del Junges Ensemble non conoscono affatto il contesto delle ferrovie sovietiche, in cui è ambientata l'opera e, perciò, si rende necessario l'aiuto di ingegneri sovietici che illustrano ai giovani attori il lavoro e la quotidianità dei ferrovieri e li guidano tra gli espositori sovietici della Fiera di Lipsia per fornire anche esempi pratici. Per comprendere meglio le differenze tra le due realtà, il Junges Ensemble si interessa anche delle ferrovie tedesche e si reca sul posto di lavoro di ingegneri e ferrovieri per osservare il loro lavoro.

Questo intenso lavoro preparatorio a *Das grüne Signal*, sicuramente più approfondito rispetto alle altre messe in scena della compagnia, si rivela ancora una volta efficace non solo ai fini propagandistici, ma anche drammaturgici.

Die Regie hat das Verdienst, durch fundierte realistische Schauspielkunst und sorgsamstes Studium sowjetischer Verhältnisse einen richtigen Weg für die Erschließung sowjetischer Dramen gewiesen zu haben.¹⁴⁸

La stampa, infatti, accoglie con entusiasmo la prima di *Das grüne Signal*, ma a differenza delle altre rappresentazioni, vengono taciute tutte le mancanze dovute alle lacune degli attori e alla scenografia. A questo proposito, John ricorda che la prima messa in scena dell'opera si rivelò abbastanza disastrosa da un punto di vista drammaturgico, ma un grande risultato dal punto di vista propagandistico: «Einige Szenen wurden ohne Rücksicht auf Aufbau und Rhythmus des ganzen Stückes zu breit ausgespielt» e «Überforderung einiger junger Schauspieler in älteren Rollen»¹⁴⁹ sono le principali critiche mosse da John al tempo. Sempre in riferimento alla mancanza di esperienza degli attori più giovani del Junges Ensemble, John ricorda che nella

¹⁴⁸ „Berliner Zeitung“ 8.05.1951.

¹⁴⁹ Hans-Rainer John, da una conversazione con chi scrive. 10.10.2018.

seconda messa in scena della pièce, risalente all'autunno del 1951, gli attori più giovani vengono sostituiti da attori con maggiore esperienza, cui vengono affidati i ruoli dei personaggi più anziani, al fine di rendere la rappresentazione più credibile e veritiera. Tuttavia, invece di risolvere il problema, la scelta di Vallentin rende ancora più contraddittorio il risultato finale, rendendo impossibile la realizzazione di una rappresentazione unitaria e coesa. Nel 1953 Vallentin decide di riportare in scena al Maxim-Gorki-Theater *Das grüne Signal* e di non affidare nessun ruolo a gli ex componenti del Junges Ensemble, fatta eccezione per Christa Löser, Manfred Borges e Wolfgang Hübner, attori già in possesso di esperienza, cui vengono affidati, tuttavia, dei ruoli minori.

L'ambientazione di *Das grüne Signal* è quella di una grande città sovietica di provincia, nel cui centro scorre un grande fiume. La città si sviluppa intorno alla grande stazione ferroviaria in cui transitano in continuazione treni merci carichi di carbone e minerali grezzi, transito che può essere accelerato grazie al piano di sviluppo elaborato da un giovane macchinista, Alexej Sibirjakov. Il primo atto si svolge nel cortile della stazione merci, dove tutti sono indaffarati con i preparativi per l'organizzazione del banchetto per la celebrazione dell'effettiva riuscita del piano. Ad attendere sulla banchina il ritorno di Sibirjakov e gli altri membri della sua brigata, ci sono, oltre ad Avdotja Ivanovna, madre di Alexej, e altri colleghi, Boris Krutilin, ingegnere capo della tratta ferroviaria, nonché titolare di una cattedra dell'istituto ingegneristico e ferroviario della città, e Andrej Kondratjev, direttore generale della tratta ferroviaria e Ilja Kremjow, segretario della sezione locale del partito. Al suo ritorno, tuttavia, Alexej si dimostra tutt'altro che contento dell'accoglienza da parte dei funzionari e, in particolare, di quella riservatagli da Krutilin, cui stringe contro voglia la mano e da cui rifiuta il premio, un prestigioso orologio da tasca, assegnatogli dai dirigenti del Partito per aver stabilito un nuovo record. Alexej si reca verso la madre e, come per giustificare il suo comportamento, le dice che, purtroppo, certe persone pensano solo al proprio tornaconto, ma prima che quest'ultima possa ribattere, si avvia verso casa senza degnare di uno sguardo il banchetto.

Il secondo atto si apre a casa della famiglia Sibirjakov, nella stanza di Alexej, dove il ragazzo è intento, senza però riuscire a concentrarsi, a suonare il pianoforte. Quando la madre lo raggiunge per chiedere spiegazioni sul suo comportamento, Alexej si decide a spiegarne i motivi. Il giovane macchinista afferma, allora, di non aver accettato il premio perché non è riuscito a raggiungere il suo obiettivo, proprio a causa di Krutilin. Alexej parla di una sconfitta per lui e tutta la sua brigata. Dopo mesi di progettazione e organizzazione studiata nei minimi dettagli, infatti, Alexej non si sarebbe aspettato che proprio Krutilin, ne avrebbe impedito

l'attuazione pratica. Krutilin, sebbene si fosse in un primo momento mostrato scettico, aveva comunque approvato il piano di sviluppo. Quest'ultimo mirava a un cambiamento dell'orario, dimostrando la concreta fattibilità nel poter dimezzare i tempi di percorrenza della circolazione dei treni e di conseguenza, il raddoppiamento della produttività. Alexej aveva voluto sperimentare utilizzando otto treni carichi di grano, otto treni in direzione opposta carichi di minerali grezzi. Si trattava, dunque, del numero di treni corrispondente alla produttività giornaliera di un intero collettivo che, nel progetto di sviluppo, avrebbe dovuto precedere il treno guidato da Alexej, intenzionalmente partito per ultimo per poter fare da supervisore e cronometrare il tempo necessario per il completamento del tragitto. All'inizio tutto sembra procedere per il verso giusto, ma in seguito, Krutilin decide di far confluire tutti i treni del collettivo su dei binari morti, obbligando così Alexej a superarli e riducendo il successo di una brigata a quello di un singolo, Alexej, che riesce comunque a stabilire un nuovo record di velocità. Krutilin ha dunque dato il "segnale verde", vale a dire il via libera solo al treno di Alexej che si sente offeso e ostacolato da quello che non esita a definire una "*Bremserseele*". Alexej, leggendo il quotidiano, s'imbatte anche nell'articolo in cui vengono prese le difese di Krutilin e in cui si condanna il comportamento del giovane Alexej, ritenuto inadeguato e inaccettabile. Alexej decide, dunque di difendersi scrivendo a sua volta un articolo dal titolo "*Rezidive einer Bremserseele*" per un altro giornale locale, in cui condanna il comportamento di Krutilin, comportamento spiegabile, secondo Alexej, solo attraverso l'invidia di un maestro che, non volendo essere superato da un allievo, decide di anteporre al bene della collettività la propria reputazione e, quindi, i propri interessi. Lena, ingegnere e figlia di Kondratjev, consiglia ad Alexej di lasciar stare l'articolo di giornale e di dedicarsi all'esame di fine anno, esame che il giovane dovrà sostenere proprio con Krutilin, che, proprio in quel momento passa sotto casa di Alexej e, vedendolo alla finestra, lo saluta e gli dice di stare tranquillo per l'esame in quanto ha intenzione di essere clemente. Alexej risponde di essere molto tranquillo e chiede spiegazioni a Krutilin sul perché abbia deciso di ostacolare il piano di sviluppo. Krutilin afferma di aver agito secondo coscienza perché ha ritenuto che il piano di sviluppo non fosse praticamente realizzabile e rifiuta chiaramente le accuse di averlo fatto appositamente e con cattive intenzioni. Nel frattempo, Rubzov passa sotto la finestra di Alexej e, vedendolo, gli dice di stare tranquillo e che ha già capito tutto. Si dichiara, inoltre, pronto ad aiutare Alexej non solo a superare l'esame, ma anche e soprattutto a dimostrare la verità e cioè che Krutilin è arrivato a far fallire il piano del giovane Alexej per non dover smentire quanto da lui scritto in una rivista straniera a proposito delle ferrovie sovietiche, e cioè che sono debitrice in fatto di esperienza e

conoscenze tecniche a quelle occidentali e capitalistiche. Krutilin, infatti, ha volutamente sacrificato e svenduto, in nome del suo personale tornaconto, la reputazione delle ferrovie sovietiche alla stampa capitalista, invece di affermare il primato dell'ingegneria ferroviaria sovietica su quella americana. La motivazione che ha spinto Krutilin a mentire in questo modo è da ricercarsi nel desiderio di regalare fama mondiale al proprio nome e, al contempo, ricevere una promozione e un trasferimento a Mosca e nella speranza che l'articolo da lui scritto non giungesse in Patria. Nell'ultimo atto Krutilin viene dunque licenziato dall'istituto, espulso dal partito, mentre il giovane Alexej viene esonerato all'ultimo minuto dall'esame, in quanto, non solo ha dimostrato ampiamente di saper applicare nel modo migliore gli insegnamenti teorici, ma anche perché così ha notevolmente contribuito al raggiungimento e al superamento degli obiettivi prefissati nel piano quinquennale.

Rubzov: Eine Schmach ist das, eine Spitzbüberei. Seid Ihr noch Kommunisten? [...] Und Ihr seid Kommunisten und sagt so etwas in unserer Zeit, in unserem Jahrhundert, in dem Jahrhundert der allerhöchsten Erfüllung unseres Glaubens, das Jahrhundert, in dem unsere Hoffnungen, unsere Wünsche und Kräfte alle Menschheitsprobleme entscheiden – und da sagt Ihr „Wir haben Amerika überholt!“ Kommunisten? Eine faule, bürgerliche Theorie erweckt Ihr zu neuem Leben!¹⁵⁰

La pièce illustra il conflitto interno alla società sovietica che impedisce alla società di raggiungere la meta del Comunismo a causa dell'attitudine degli uomini di ieri come Krutilin, rappresentati per eccellenza del pensiero capitalista che antepone l'interesse del singolo a quello della collettività. La speranza è riposta, dunque, nel personaggio del giovane Alexej, nell'uomo nuovo, che, consapevole e convinto, non si lascia intimidire dai superiori e non si piega alle logiche piccoloborghesi. A parte la figura di Alexej, tutti gli altri personaggi sono ancora pervasi da residui di mentalità piccoloborghese e limitato che impedisce loro di soffocare la propria bramosia di fama, successo e ricchezza individuale da cui devono prendere le distanze per poter costruire una società giusta e democratica.

L'unica opera del Junges Ensemble ad essere ripresa da Vallentin nel cartellone del Maxim-Gorki-Theater sarà proprio *Das grüne Signal*, per la regia dello stesso Vallentin che, conforme alla linea ufficiale della SED secondo la quale, “Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen

¹⁵⁰ Anatoly Alekseevich Surov, *Das grüne Signal*, 1953 (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin), p. 72.

lernen!”, vede nella drammaturgia sovietica contemporanea lo strumento propagandistico migliore.

Le motivazioni per cui gli altri drammi non verranno più ripresi nei cartelloni della DDR, perlomeno fino alla costruzione del Muro, nonostante il grande riscontro di pubblico e critica, sono da ricercarsi, ovviamente, nella politica, o meglio nell’attualità politica e nelle linee guida della SED. Nel caso dei due classici, *Die Hammelkomödie* e *Der eingebildete Kranke*, si tratta, ad esempio, di una scelta legata all’autoproclamata svolta epocale che introduce la seconda fase della storia del teatro nella DDR in cui si mira a sviluppare una cultura nazionale socialista ispirandosi al modello sovietico.

Kamerad Mimi viene, invece, considerata ben presto un’opera sovversiva e non conforme alla prediletta drammaturgia sovietica, a causa della sua ambientazione ungherese e delle posizioni dell’autore.

Der Feigling, invece, viene considerata non adeguata sia a causa del genere della commedia, sia a causa della sua ambientazione non sovietica. La commedia verrà ripresa da Vallentin solo nel 1965, vale a dire dopo la terza “svolta epocale”.

Nel programma della rappresentazione del Maxim-Gorki-Theater di *Das grüne Signal* si decide, sempre in quest’ottica, di stabilire, attraverso una canzone, un parallelo tra l’esempio dei ferrovieri sovietici e la rivoluzione d’Ottobre e, quindi la propaganda sovietica. La canzone in questione è *Das Lied der revolutionären Eisenbahner*:

Die Weißen brachen ein ins Land

Wie gift’ige Nebelschwaden.

Wir nahmen das Gewehr zur Hand

Und bauten Barrikaden.

Hell pfeift die Lok. Die Wolfsbrut fiel,

Weil wir uns einig waren.

Der Kommunismus ist das Ziel,

Dem wir entgegenfahren.

Das Volk nahm sich, was ihm gehört.

Wir brauchen keine Schinder
Und schaffen frei und ungestört
Für uns und unser Kinder.

Hell pfeift die Lok. Die Wolfsbrut fiel,
Weil wir uns einig waren.
Der Kommunismus ist das Ziel,
Dem wir entgegenfahren.

Wir wollen mutig vorwärtsgehn
Und uns die Hände reichen
Wer das nicht mag, der bleibe stehn,
Um welchem Leib zu gleichen.

Hell pfeift die Lok. Die Wolfsbrut fiel,
Weil wir uns einig waren.
Der Kommunismus ist das Ziel,
Dem wir entgegenfahren.¹⁵¹

Si tratta di una libera composizione di Walter Dehmel basata sulla traduzione di varie canzoni sovietiche. Dehmel si è limitato, come evidente, a celebrare la vittoria bolscevica della rivoluzione a fini propagandistici, mentre molto scarso è il riferimento drammaturgico al mondo dei ferrovieri.

Solo nel ritornello della canzone, infatti, troviamo un fugace riferimento alle ferrovie, «Hell pfeift die Lok», in modo da giustificarne la presenza nel programma di *Das grüne Signal*. Della redazione del programma se n'è occupato proprio Hans-Rainer John che, in un colloquio con l'autore, ricorda la volontà, ma anche la necessità, di Maxim Vallentin di illustrare in modo semplice e positivo quello che è a tutti gli effetti il capitolo più importante della storia sovietica, la Rivoluzione d'Ottobre, demonizzata fino a pochi anni prima dalla propaganda nazista.

¹⁵¹ *Das grüne Signal*, Programmheft, (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin), p. 1.

Abbattere i pregiudizi contro l'URSS è importante per trasmettere il giusto messaggio e la canzone si rivela, da un punto di vista politico e propagandistico, un'ottima sintesi ideologica, accessibile anche a un pubblico poco esperto e molto diffidente a causa dei cliché e degli avvenimenti storici. Si tratta, in fondo, di un'impresa titanica, quella di trasmettere un'immagine positiva dell'invasore sovietico che, ovviamente, si scontra apertamente con l'immagine reale e quotidiana che lo spettatore porta con sé in teatro.

All'inizio del 1952 Vallentin viene incaricato di fondare il Maxim-Gorki-Theater a Berlino. La necessità di fondare un teatro nella Capitale ha molteplici ragioni che possono essere spiegate sia con la volontà di ufficializzare il metodo Stanislavskij dedicando un teatro, sia con la necessità di assicurare un futuro alle varie generazioni di studenti, preservandogli dalla stagnazione. Un progetto iniziale mai realizzato per motivi logistici ed economici prevedeva la possibilità di far fondare agli attori e registi più meritevoli del DTI di Weimar nuovi teatri in tutta la DDR.

Il Maxim-Gorki-Theater di Berlino avrebbe dovuto rappresentare, quindi, il primo di tanti esempi di teatri basati sul metodo Stanislavskij, composti da attori e registi appositamente formati a Weimar, in modo da garantire posti di lavoro e garantire posti al DTI per la formazione di ulteriori annate di registi e studenti.

La peculiarità del Junges Ensemble di essere una compagnia itinerante diventa, quindi, un ostacolo all'ulteriore sviluppo e diffusione del metodo Stanislavskij e all'ampliamento delle capacità interpretative, a causa delle problematiche legate alla mancanza di una sede stabile che permette di poter provare più a lungo, di avere a disposizione un repertorio più vasto e variegato e un pubblico fisso, davanti al quale il Junges Ensemble possa esibirsi.

Il motivo principale, per cui la SED decide di affidare a Vallentin la direzione di un teatro a Berlino è da ricercarsi, tuttavia, nella situazione della Capitale del dopoguerra. La città è divisa si ancora solo sulla carta, ma il conflitto ideologico inizia sin da subito a farsi sentire. Il Maxim-Gorki-Theater deve contribuire attivamente alla battaglia ideologica antifascista e democratica contro il decadentismo occidentale e imperialista. Il Junges Ensemble con il suo metodo di coinvolgimento del pubblico deve essere messo nelle condizioni di poter gettare le basi per la fondazione di un teatro nazionale socialista.

Il contributo fondamentale allo sviluppo e alla diffusione capillare del metodo Stanislavskij viene da Fritz Erpenbeck che in un articolo di fondo pubblicato sulla rivista *Theater der Zeit* nel 1951, in occasione di uno spettacolo del celebre burattinaio Sergej Obraszov proprio nella Zentrale Haus der Kultur der Sowjetunion, richiama l'attenzione, citando anche Vallentin e il

Junges Ensemble, sulla necessità di sfruttare le proprie esperienze in proposito, fino a quel momento sottovalutate:

Man nahm nur nicht genügend Kenntnis davon, tat aber jetzt vielfach so, als sei mit einem Schlage und ganz unerwartet das Neue in unser Kunstleben getreten. [...] Will man jetzt wieder warten, bis ein neuer Besuch, ein neues Gastspiel zu uns kommt, und bis dahin – nachdem die spontanen Begeisterungstürme sich gelegt haben – im alten Trott weiterwursteln?¹⁵²

L'articolo di Erpenbeck dà il via al processo di scoperta e rivalutazione del metodo Stanislavskij che dal 1951 fino al 1953 verrà collaudato a livello nazionale, sia a livello pratico, sia teorico, con molte discussioni. In seguito alla Stanislavskij-Konferenz tenutasi nel 1953, l'interesse per Stanislavskij andrà sempre più scemando, dato che il metodo era stato ufficialmente adottato dalla SED come unica linea drammaturgica da seguire.

Questa scelta di propagare all'inizio degli anni Cinquanta il metodo Stanislavskij è da ricondursi al contesto sociale e ideologico della neofondata Repubblica e coincide con la seconda fase drammaturgica, nella quale si mira a un parallelo con il patrimonio dei classici. Maxim Vallentin e il Junges Ensemble, infatti, rappresentano un'eccezione, in quanto:

Anfang der Fünfziger Jahre mußte die Theaterkritik immer energischer auf den Schlendrian und die Gedankenlosigkeit in den Inszenierungen von Werken des klassischen Erbes aufmerksam machen. Entweder wurden die Stücke der Klassiker im Stile einer überlebten Hoftheater-Tradition inszeniert, oder man verfiel auf eine brutale Aktualisierung.¹⁵³

L'accusa principale mossa dalla critica in riferimento a queste messe in scena è quella di tendere troppo verso una soggettività borghese, una delle tante espressioni con cui si indica un atteggiamento capitalista, che stravolge quindi il messaggio propagandistico che si vuole trasmettere, e la mancanza di criteri unitari e di riferimenti scientifici validi.

Ancora una volta, dunque, si guarda all'URSS e a quel processo di transfer e ricezione che caratterizzerà la vita politica e culturale della DDR per tutta la sua esistenza e che porterà alla

¹⁵² Fritz Erpenbeck, *Ungenutzte Erfahrungen*, in «Theater der Zeit», Februar 1951, p.1.

¹⁵³ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 348.

canonizzazione del metodo Stanislavskij, riconosciuto come unica espressione del realismo socialista:

Für das sowjetische Theater verkörperte sich in Stanislavskij die Verbindung der großen bürgerlich humanistischen Kultur mit der neuen Kultur des realen Humanismus. Es war gleichsam ein Symbol dafür, wie alles Humanistische, Wertvolle der Vergangenheit in die sozialistische Kultur und Kunst einmündet.¹⁵⁴

Maxim Vallentin ha dunque, con il suo Junges Ensemble e il DTI di Weimar anticipato la via per lo sviluppo di una cultura teatrale socialista e il suo trasferimento a Berlino con parte del Junges Ensemble, cui si aggiungeranno nuovi attori, è da considerarsi come una ricompensa per il suo ruolo da precursore nel metodo. Vallentin, tuttavia, si era concentrato sui primi studi di Stanislavskij, mentre gli iniziatori del movimento per la propagazione del metodo Stanislavskij del 1951 si basano sull'ultima fase degli studi condotti da Stanislavskij e ampliano il concetto di "azione fisica", estendendolo anche alla psicologia:

Psyche und Physis waren voneinander getrennt. Das System beschäftigte sich nur mit der Psychologie [...] Das grundlegend Neue im System kam aus der Grundlage der Lehre Pawlows. Dieses Neue ist: Physis und Psyche sind eine Einheit [...] Die Grundlage des Systems für uns ist die Methode der physischen Handlung, die gewiß nicht verstanden werden darf ohne die psychische Handlung.¹⁵⁵

Il passaggio da "azione fisica" ad "azione psicofisica" rappresenta un salto di qualità nello sviluppo del sistema, nonché uno dei tre capisaldi su cui si basa la diffusione della dottrina nei primi anni Cinquanta: al già citato principio dell'Ensemble come base imprescindibile del nuovo teatro, si affianca la pretesa di *gesellschaftliche Wahrheit* che Vallentin elabora in aggiunta alle due pretese, presenti nella teoria di Stanislavskij, *Wahrheit der Empfindung* e *Wahrheit der Bühne*.

La "verità sociale" di Vallentin coincide in molti aspetti a ciò che Brecht definisce nella sua teoria, *gesellschaftlicher Kausalnexus*, ma a differenza di quest'ultima categoria, la "verità

¹⁵⁴ Ivi, p.349.

¹⁵⁵ Werner Mittenzwei, *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*, Berlin, Weimer, 1965, p.297.

sociale” di Vallentin non è immanente nella concezione drammaturgica, bensì si tratta di un primo, e debole, tentativo di completare il sistema del primo Stanislavskij con una solida base marxista.

A partire dal 1951, inoltre, la SED lancia una campagna contro il formalismo nell’arte, definito “distruzione e dissoluzione dell’arte stessa”¹⁵⁶, cioè contro ogni forma d’arte che, non conforme ai dettami del Realismo socialista, annienta il carattere umanistico e democratico dell’arte.

Il culmine di questa seconda svolta epocale coincide, come già accennato, con la Stanislavskij-Konferenz del 1953 a Berlino e il successivo *Methodenstreit* tra la concezione teatrale brechtiana e quella di Stanislavskij.

In seguito al dibattito sul Formalismo, la SED decide di autorizzare la fondazione di un teatro a Berlino in risposta alla concezione epica di Brecht. La sede di questo nuovo teatro deve essere rappresentativa della centralità della nuova concezione importata dall’Unione Sovietica. Anche il nome stesso del teatro deve essere, dunque, conforme alla concezione ufficiale e, quindi, sovietico: Maxim-Gorki-Theater.

¹⁵⁶ Michael Dallapiazza, Ulrike Kindl, Claudio Santi, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 3, *Il Novecento*. 3, Manuali Laterza, Roma, Bari, 2015, p. 244.

3 IL MAXIM-GORKI-THEATER

3.1 Un nuovo inizio a Berlino tra prestigio e scetticismo.

Wenn man vom Boulevard Unter den Linden in das kleine Kastanienwäldchen vis-à-vis der Deutschen Staatsoper abbiegt, steht man nach wenigen Schritten vor dem Maxim Gorki Theater. Der noble Schinkel-Bau wurde 1823/27 für die Berliner Singakademie errichtet. Im 19. Jahrhundert war das Haus häufig Treffpunkt der geistigen Aufklärung und enthusiastischer Musikfreude. Hegel, Schelling, Fichte und Alexander von Humboldt hielten hier ihre berühmten Sonntagsvorlesungen; Clara Wieck und Franz Liszt gaben umjubelte Konzerte und Felix Mendelssohn-Bartholdy führte nach fast 100-jähriger Vergessenheit Bachs Matthäus-Passion wieder auf.¹⁵⁷

Manfred Möckel

In seguito alla breve e fallimentare parentesi della Neue Bühne, la SED decide di affidare lo spazio drammaturgico nella Singakademie a una personalità rinomata ed esperta. La scelta ricade su Vallentin che, desideroso di un proprio teatro nella capitale e forte dell'ottimo riscontro ottenuto con la sua compagnia itinerante, ottiene l'incarico di fondarvi un teatro che sia prestigioso come la sede stessa. La scelta di intitolare il nuovo teatro a Maksim Gorkij viene così ricordata da Manfred Möckel:

Der offizielle Grund für die Namensgebung war die Verpflichtung des Theaters auf die naturalistisch-realistische Schaffensmethode des großen Dichters, die nach seinem Tod im Jahre 1936 von der sowjetischen Kulturbürokratie in sozialistischer Realismus umbenannt worden war.¹⁵⁸

I direttori degli altri teatri berlinesi accolgono con molta perplessità la nomina di Vallentin, dato che egli non dispone di esperienza in questo senso, ma anche perché, come ricorda John:

¹⁵⁷ (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin), s.d.

¹⁵⁸ Manfred Möckel, Harald Müller, Julia Niehaus (Hrsg.), *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, Theater der Zeit, Berlin 2002, p. 108.

Man versprach sich nichts mehr als eine „Neue Bühne“, war skeptisch bezüglich Vallentins fehlender Intendanz-Erfahrung, witzelte über das von ihm vertretene Stanislawski-System. Das schien russisch, importiert, sollte offenbar aufoktroieren werden, es erschien auch altmodisch, bürgerlich, modern war das Epische Theater, Brecht war in.¹⁵⁹

Nel corso degli anni, grazie a un lavoro meticoloso e all'ingaggio di attori e registi dal riconosciuto talento e alla riuscita messa in scena di alcune opere, Vallentin riuscirà ad abbattere il muro di pregiudizi e di diffidenza nei suoi confronti. I ricordi e le testimonianze di Hans-Rainer John trovano un effettivo riscontro nel lacunoso protocollo della Stanislavskij-Konferenz ricostruito da Petra Stuber, dal quale si evincono le numerose critiche rivolte a Vallentin e al suo operato, nonché la condanna al suo atteggiamento, definito poco collaborativo e di chiusura nei confronti di critiche e suggerimenti, che Langhoff, durante il suo discorso conclusivo, riassume così:

[...] Ich finde auch, daß Maxim, daß du kein gutes Beispiel – wenn ich Dir das in Liebe sagen darf – für Kritik und Selbstkritik gegeben hast, das wir eigentlich alle hier von uns erwarten, wenn wir uns lieben und ernst nehmen und helfen wollen. Ich finde die Art, wie Du auf die Kritik reagieren kannst, [...] keine richtige Art, Kritik anzunehmen oder auf Kritik einzugehen. Mag sie sich im Ton vergreifen – es ist nicht Deine Sache, Maxim [...] auf eine sich vergreifende Kritik in dieser Form einzugehen, weil es nämlich dann nur so wirkt wie: “Ich finde die Szene ausgezeichnet, und da hat keiner mir was hineinzureden. Diese Geburtstagszene war wunderbar, und so und nicht anders werde ich weitergehen.“¹⁶⁰

La critica principale mossa a Vallentin durante la Conferenza tenutasi il 17 e il 18 aprile 1953 a Berlino, riguarda la rappresentazione di una scena di *Für die auf See* (*Za tech, kto v more*), dramma di Boris Lavrenev,¹⁶¹ con cui il 30 ottobre 1952 viene inaugurato il Maxim-Gorki-Theater.

Prima di approfondire la trama e la rappresentazione dell'opera e, quindi, il motivo della critica alla messa in scena di Vallentin, occorre illustrare il motivo che ha portato a inaugurare il

¹⁵⁹ Hans-Rainer John, da una lettera a chi scrive, Berlino, 20 agosto 2018.

¹⁶⁰ Stuber, *Spielräume und Grenzen*, pp. 265-376, p. 370.

¹⁶¹ Boris Andreevich Lavrenev (1891-1959), scrittore, poeta, drammaturgo e corrispondente di guerra sovietico, è stato insignito due volte del premio Stalin ed è stato membro del gruppo futurista moscovita Mezonin poezii.

Maxim-Gorki-Theater con un testo teatrale di un autore minore e non, come logico e prevedibile, con un dramma di Gorkij.

La motivazione è da ricercarsi, ovviamente, nella politica. Il 26 maggio 1952, infatti, viene firmato e ratificato il cosiddetto “Deutschlandvertrag” tra la Repubblica Federale di Germania e le tre potenze vincitrici del blocco occidentale. Con questo trattato si sancisce la fine dell’occupazione alleata della Germania Ovest che torna a essere uno stato sovrano. Il trattato prevede inoltre l’adesione della Germania Ovest alla Comunità europea di difesa e, di conseguenza, la possibilità di riarmo. Anche se poi il progetto della CED non verrà mai attuato, la reazione della DDR al “Deutschlandvertrag”, definito dalla SED “Generalkriegsvertrag”, non tarda ad arrivare. La SED vede infatti, che vede in questo trattato un’ennesima minaccia da parte occidentale alla propria esistenza, risponde, secondo il principio di *reaktive Mechanik*, con la creazione di un proprio esercito il 10 luglio 1952 al fine di garantire la difesa dei propri confini dalla minaccia capitalistica. In entrambe le repubbliche tedesche, però, è ancora vivido il ricordo della guerra e, mentre nella Germania occidentale infuria la polemica sul possibile riarmo, la SED si affretta a giustificare la sua decisione come necessaria per la salvaguardia del Paese, a precisare che non si tratta di un provvedimento in contrasto con la proclamata politica di pace, bensì di un supporto necessario e fondamentale a quest’ultima, e, come ricorda John, a sottolineare: «[...], daß Uniform nicht gleich Uniform ist, daß Abgründe den deutschen Militarismus vom Wesen einer wahren Volksarmee trennen». ¹⁶²

Risulta necessario, quindi, propagandare il messaggio politico anche a livello culturale e, ancora una volta, si assiste all’assoggettamento della drammaturgia alla politica e all’ideologia della SED. Si tratta di un’ennesima conferma dell’impossibilità di pensare nella DDR a una drammaturgia autonoma.

3.2 Il nuovo teatro e le esigenze politiche.

Il Maxim-Gorki-Theater, fiore all’occhiello del nuovo ordine politico, deve ovviamente, rispecchiare in prima linea il messaggio politico nel suo cartellone e renderlo accessibile alla cittadinanza. Ancora una volta la scelta ricade sulla drammaturgia sovietica contemporanea e

¹⁶² Hans-Rainer John, da una lettera a chi scrive. Berlino, 20 agosto 2018.

più precisamente su quello che la stampa definisce un *Kriegsstück*, *Für die auf See*,¹⁶³ composto nel 1945 e per cui Lavrenev era stato insignito del Premio Stalin. Si tratta di un testo sconosciuto di grande rilevanza storica e di scarso valore drammaturgico, che viene scelto come prima opera da portare in scena solo per supportare le scelte politiche della SED, ma al contempo, anche di una preziosa testimonianza della presenza culturale sovietica nell'ambito teatrale, completamente soggetto alle mutevoli necessità propagandistiche che spingeranno i funzionari della SED ad abbandonare presto *Für die auf See* che, oltre a non essere più ripresa in nessun cartellone della DDR, non verrà mai pubblicata, restando quindi inedita in lingua tedesca.

John ricorda oggi l'effettivo valore del testo e ne riconosce i limiti:

Der Autor hatte typische Konflikte zwischen interessanten Charakteren mit dramatischer Spannung behandelt. Schwächen des Werkes resultierten vor allem aus der mehrfachen Überarbeitung des Stückes durch den Autor. Ursprünglich sühnte der Antiheld seine Schuld durch einen freiwilligen Opfertod und die von ihm vernachlässigte Frau fand den Ausweg in der Liebe zu einem anderen Partner. Aber diese Lösung entsprach nicht der Enge der damaligen sowjetischen Lebensweise. Ihre Spuren verhinderten jedoch trotz tiefgehenden Veränderungen die letzte Einheitlichkeit des Werkes in der Neufassung. Sie erlebte so in Berlin nur 51 Aufführungen.¹⁶⁴

La preziosa testimonianza di Hans-Rainer John – che fonda con Vallentin e con parte del Junges Ensemble il Maxim-Gorki-Theater, del quale sarà il primo, e per molto tempo l'unico drammaturgo, e dove resterà fino al 1958 – oltre a fornire interessanti dettagli sulla genesi di un'opera dimenticata e mai pubblicata nella DDR, conferma anche il valore politico e lo scopo propagandistico legato alla fondazione del teatro stesso e del programma originale della prima di *Für die auf See*, tenutasi il 30 ottobre 1952.

Il programma della prima, redatto dallo stesso John e Horst Reinecke, trae spunto dalla trama della pièce per elogiare la letteratura e drammaturgia sovietica attraverso una citazione di Konstantin Simonov, nella quale viene anche nominato lo stesso Maxim-Gorki, definito il primo autore proletario. Segue un contributo di Wilhelm Pieck in cui si ribadisce che sia l'URSS, sia la DDR perseguono una politica di pace e si specifica che:

¹⁶³ Per la trama di *Für die auf See* si veda più avanti, Appendice, n. 1.

¹⁶⁴ Ibidem.

Die Schaffung nationaler Streitkräfte der Deutschen Demokratischen Republik bedeutet durchaus nicht, daß wir gegen irgend jemand zu Felde ziehen müssen. Das wäre absolut unrichtig. Unser Banner bleibt nach wie vor das Banner des Friedens! Wenn aber die Imperialisten den dritten Weltkrieg entfesseln, so muss und wird dieser Krieg zum Grab nicht nur einzelner westeuropäischer kapitalistischer Staaten, sondern des Weltimperialismus werden. [...] Nach dem Vorbild der Sowjetarmee müssen auch unsere bewaffneten Streitkräfte von der großen Idee der Verteidigung der Freiheit und Unabhängigkeit unserer Republik durchdrungen sein.

Non mancano, ovviamente, contributi e citazioni di Stalin, cui fanno eco le lodi al leader sovietico. Lo stesso Hans Rainer John, invece, si cimenta in una breve, e al contempo esaustiva, ricostruzione della storia della marina russa e sovietica, contornata da esempi di eroismo di soldati durante la Seconda guerra mondiale che, in punto di morte, dedicano lodi all'amato Stalin. È presente, inoltre, anche un contributo di Walter Ulbricht che, al fine di rafforzare la nascente coscienza patriottica della popolazione, rivaluta tutta la storia del popolo tedesco, lodando il valore e le capacità delle antiche popolazioni germaniche in grado di sconfiggere l'esercito romano nella battaglia della Foresta di Teutoburgo, ed evidenzia il mancato riconoscimento spettante agli eroi come il comandante von Lützow e il suo corpo di volontari per aver contribuito in maniera decisiva alla sconfitta di Napoleone nella battaglia di Lipsia, per poi finire col celebrare il contributo fondamentale di Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht e Ernst Thälmann nella battaglia contro il Nazismo. Ulbricht sottolinea l'importanza della conoscenza della storia che per la prima volta viene studiata non come: «Standpunkt der Interessen der herrschenden Klasse, der Feudalherren und des Großkapitals», bensì dal punto di vista del popolo tedesco, poiché:

Unsere wissenschaftliche Geschichtsschreibung soll dem deutschen Volke das klassische Erbe näherbringen, sie soll über die revolutionären Kämpfe und die Freiheitskämpfe berichten. [...] Das sind Fragen, für die sich heute nicht nur unsere Jugend, sondern auch die erwachsenen Werktätigen interessieren.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Ibidem.

Delle trenta pagine di cui si compone il programma, solo un paio sono interamente dedicate alla trama e alla messa in scena di *Für die auf See*, molte di più, invece, alla biografia dell'autore e al suo pensiero politico. Anche le immagini presenti si riferiscono alla storia dell'URSS, fatta eccezioni per tre bozze di disegni della rappresentazione. Più numerose, invece, sono le immagini tratte dall'omonima trasposizione cinematografica sovietica (*Za tech kto v more*), risalente al 1947. È interessante notare come, anche in questo caso, si assista nella trasposizione cinematografica a uno stravolgimento della trama legato alle mutevoli esigenze politiche. Il dramma, infatti, era stato scritto e ambientato durante la Seconda guerra mondiale, nota in Russia con la denominazione di "Grande Guerra Patriottica", e perciò doveva avere, in linea con il metodo del realismo socialista¹⁶⁶, obbligatoriamente un finale positivo e incoraggiante. Nel 1947 questa esigenza viene meno in seguito alla sconfitta di Hitler e sostituita dalla necessità di rafforzare gli ideali socialisti: il finale della trasposizione cinematografica è tragico e deve servire da monito per i cittadini sovietici, mostrando a cosa può condurre l'anteporre il proprio interesse personale a quello della collettività e l'importanza di sapersi aiutare vicendevolmente nella prevenzione e risoluzione dei conflitti interni. Nel film la condotta sbagliata ed egoista di un singolo conduce alla morte dell'intero equipaggio.

La prima della pièce viene celebrata dalla stampa per il suo alto valore storico e drammaturgico. Si tratta, ovviamente, di recensioni "fotocopia", in cui il critico inizia celebrando la fondazione del Maxim-Gorki-Theater, definito come «[...] Ein Bestandteil des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik», per passare a lodare lo sconosciuto autore della pièce, Boris Lavrenev, e quindi introdurre *Für die auf See*. Dopo una brevissima sintesi della trama, vengono citati gli attori che più si sono distinti nella prima: Hans-Peter Minetti nella parte di Borovskij, Heinz Hellmich in quella di Maksimov e Friedrich Feudel che ha interpretato Charitonov.

L'unica traccia di critica presente nell'articolo riguarda la messa in scena di Vallentin:

So gehen die Wirkungen des Stückes in die Breite und in die Tiefe zugleich. Die der Aufführungen tun das nicht im gleichen Maße. Sie war sauber, war ohne Frage sorgfältig

¹⁶⁶ Durante il I Congresso federale degli Scrittori sovietici del 1934, viene così definito: «Il realismo socialista è il metodo fondamentale della letteratura e della critica letteraria sovietiche; esige dall'artista una rappresentazione veridica, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario; inoltre deve contribuire alla trasformazione ideologica e all'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo». Cfr. Andrej Sinjavskij, *Cos'è il realismo socialista?*, Unione italiana per il progresso della cultura, Roma Milano 1966.

vorbereitet, aber gerade die Spannung und Intensität im Gegeneinander der Charaktere, in den menschlichen Konflikten, Lösungen und Entwicklungen, von der die Inszenierung getragen sein müßte, fehlen auf weiten Strecken. Maxim Vallentins etwas umständliche, ausführlich bei den Details verharrende Inszenierung läßt den Schauspielern mehr Raum, als die meisten von ihnen vorläufig noch aus Eigenem zu füllen vermögen. So gibt es leere Stellen, und viele Auseinandersetzungen bleiben an der Oberfläche.

Anche in questo caso, chi scrive decide di ricorrere alla censura preventiva, aggiungendo che si tratta comunque di un progetto riuscito, perché fornisce un quadro veritiero e realistico della vita quotidiana dell'Armata Rossa e arrivando persino, alla fine dell'articolo, a lodare la ricchezza dei dettagli con cui viene rappresentata la scena del compleanno di Charitonov. Si tratta palesemente di un'affermazione contraddittoria con quanto asserito poco prima. Il recensore, inoltre, precisa che si tratta comunque della prima messa in scena dell'opera, lasciando intendere che le lacune e le mancanze verranno sicuramente colmate con il passare del tempo e il conseguente aumento dell'esperienza sia degli attori, sia del regista. Tutte le recensioni dei giornali riflettono lo stesso pensiero e, esattamente come quella di Eylau, pongono l'accento sul messaggio politico. Non solo la struttura, bensì anche il contenuto è identico: le stesse lodi agli attori, eccezion fatta per Feudel nel ruolo di Charitonov, sono riprese anche nell'articolo apparso il 22 novembre 1952 sull'organo ufficiale della SED:

In der Inszenierung von Maxim Vallentin ist überall große Sorgfalt zu spüren, eine Sorgfalt des Details, die nicht Selbstzweck oder Verliebtheit in Äußerlichkeiten ist, sondern im Dienst der Aussage steht. [...] Andererseits aber ist zu vermerken, daß Vallentin die Möglichkeit, die schon erwähnten Längen des Stückes zu überspielen, ungenügend wahrnimmt. Die Längen sind im Gegenteil unnötig unterstrichen. [...] Im ganzen gesehen, finden die Absichten der Regie bei den Darstellern eine Unterstützung, die dem erst gebildeten Ensemble Ehre macht. In erster Reihe sind hier Heinz Hellmich und Hans-Peter Minetti zu nennen. Der Charitonow der Aufführung gibt nur die Oberfläche der Gestalt. Güte, Klugheit, Energie, die er ausdrücken möchte, bleiben in äußerlicher Routine stecken, nicht der Mensch strahlt, sondern nur sein Blick, nicht die wirkliche männliche Schönheit tritt zutage, sondern nur die Eleganz der Erscheinung.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Henryk Keisch, *Für die auf See. Eröffnungsvorstellung im Maxim-Gorki-Theater Berlin*. „Neues Deutschland“, 22.11.1952.

Una differenza tra le due recensioni si riscontra nel finale: “Berliner Zeitung” ricorda le varie mancanze e i vari problemi emersi, ma si dichiara comunque fiduciosa per il futuro e sicura dei miglioramenti:

Die Aufführung hielt zwar nicht ganz, was man nach dem Ruf, der diesem jungen Theater voranging, erwarten durfte, aber sie brachte auch Erfreuliches. [...] Die wachsende Vertrautheit mit dem neuen Haus wird das und manches von selber ergeben.¹⁶⁸

La “Neues Deutschland”, concorda sulle mancanze della messa in scena, ma evita di nominare ancora una volta le varie lacune della prima, preferendo sottolineare l’ottimo risultato conseguito dal nuovo teatro:

Es wäre unbillig, wollte man von einem jungen Theater fordern, daß es mit seinen ersten Schritten sogleich die höchsten Gipfel ersteigt. Was man fordern darf und muß: Gewissenhaftigkeit der Arbeit, Beherrschung des Handwerks, Liebe, zur Bühnenkunst und . . . Begabung, das hat es mit dieser ersten Aufführung überzeugend bewiesen. Man darf, man soll seine weitere Arbeit mit Vertrauen erwarten.¹⁶⁹

Ad ogni modo, le due recensioni tacciono sulle reali difficoltà legate alla messa in scena che riguardano l’impossibilità per il pubblico di accettare una verità distorta: l’immagine eccessivamente idealizzata della vita in Unione sovietica, smentita dalla realtà quotidiana e dai ricordi recenti della guerra del pubblico berlinese, è un’evidente contraddizione che non può, ovviamente, essere menzionata, e tanto meno messa in discussione dai recensori che non possono neanche criticare la debolezza oggettiva della trama per evitare, esprimendo anche solo un giudizio estetico, di criticare la verità storica e di entrare, quindi, in conflitto con le linee guida ufficiali.

La “Neue Zeit” pubblica, oltre un mese dopo la prima, una recensione riguardante più l’aspetto drammaturgico della messa in scena, che l’aspetto propagandistico. Alcune scene della pièce vengono criticate per la loro eccessiva lentezza e viene sollevato, sempre con molta prudenza,

¹⁶⁸ Hans-Ulrich Eylau, *Auftakt des Gorki-Theaters. Deutsche Erstaufführung von Boris Lawrenjows „Für die auf See“*, „Berliner Zeitung“ 11.11.1952.

¹⁶⁹ Henryk Keisch, *Für die auf See. Eröffnungsvorstellung im Maxim-Gorki-Theater Berlin*. „Neues Deutschland“, 22.11.1952.

un dubbio sull'effettiva adeguatezza della messa in scena di *Für die auf See*, a cui però viene riconosciuto un alto valore storico e morale:

Freilich ist die Handlung keineswegs so geballt, so konzentriert, wie der Leser nach dieser Skizzierung in wenigen Sätzen vermuten könnte. Sie ist vielfach durch retardierende Szenen unterbrochen, durch Einschübsel und Nebenhandlungen, durch Bilder, die bloß der Kennzeichnung des Milieus dienen. Dies alles steigert die dramatische Spannung nicht. Und doch haben alle diese Szenen im Konzept des Autors ihre wohlerwogenen Funktionen. Ein Beispiel. Natürlich kann man die stumme Szene streichen, in der ein Marinesoldat im Theater der eleganten Schauspielerin ohne Eile den Pelzmantel abnimmt und ihn ihr bald darauf wieder umlegt. Über diesem stummen Spiel vergehen mehrere Minuten, aber die Szene ist dem Autor wichtig, weil sie zeigt: 1. daß die mondäne Frau in ihrer kostbaren Robe heute nicht mehr der „Klassenfeind“ des Soldaten ist, und 2. daß der Sowjetsoldat auch ein Kavalier ist, daß Höflichkeit und Ritterlichkeit für ihn selbstverständlich sind. Wirklich streichen aber sollte man jetzt noch die humorgewürzte Szene im Lazarett, allwo ein kranker Maat eine an sich harmlose Geschichte vom lieben Gott und der Klippfischsuppe erzählt. Natürlich findet sich im Parkett eine Anzahl Lacher. Unhörbar indessen bleiben die Vielen, welche diese Geschichte als geschmackswidrig empfinden. Der Herrgott ist nun einmal keine zulässige oder auch nur tragbare Mittelpunktgestalt für Humoresken, für Soldatenkrätzchen. [...]. Ein starker charakterlicher Gegensatz zumindest zwischen dem Egozentriker Borowski und dem kollektivistisch gesinnten Maximow ist ständig spürbar. Der Autor zeigt ihn nicht bloß in dem Meinungsstreit über den Ruhm, sondern auch im privaten Leben, im gesamten Verhalten der Personen. Zur Erzeugung dramatischer Spannung reicht dies jedoch nicht aus. [...] Mit der Feststellung, daß die Einstudierung durch Maxim Vallentin eine Aufführung von hohem Niveau erreichte, muß man billigerweise all das erwähnen, was selbst eine schwächere Aufführung hätte entlasten können, so z. B.: Die psychologische Schwierigkeit des Einfühlens in die Mentalität einer ausländischen Armee. Die realistisch getreue Übernahme ihrer Formen und Regeln. Ferner: Es war die erste Aufführung auf einer „neuen“ Bühne mit allerlei technischen Mißlichkeiten. Ein neues, noch nicht zusammengewachsenes Ensemble. Zwei Drittel Weimar und ein Drittel Berlin — die „chemische“ Verbindung muß sich natürlich noch mehr durchdringen. Viel Jugend auf der Bühne auch in „alten“ Rollen. Einige ältere Schauspieler, die mit von der Partie sind, müssen sich an Stanislawski erst noch herantasten. [...] Wollte der Autor zu vieles in das eine Stück hineinpacken, so dürfte ihm die Regie darin nicht folgen. Wir sagen es ganz offen: Das Ziel ist doch, neue sowjetische Stücke unserem Volke so wirksam als möglich vorzuführen. Die höchste Wirkung auf deutsches Publikum — dies ist der Maßstab. Ich

kann mir vorstellen, daß ein und dasselbe sowjetische Stück in Berlin ganz anders gegeben werden muß als in Moskau. Auch Realismus ist relativ.¹⁷⁰

Per la prima volta, si fa riferimento alle difficoltà di immedesimazione del pubblico nella mentalità di un esercito straniero e alla necessità di rinunciare a dettagli inutili al fine di far comprendere meglio al pubblico tedesco il messaggio propagandistico della pièce che non può essere ridicolizzato con delle risate. Le difficoltà vengono però attribuite a delle scelte infelici della regia e alla mancanza di esperienza dell'ensemble, ma non al contenuto stesso che, al contrario viene lodato sia per la sua importanza storica, sia per l'alto valore morale ed etico dell'uomo sovietico, il cui comportamento esemplare viene strumentalizzato per un confronto con il recente passato tedesco:

Wohlthuend interessant und lehrreich — und schon deshalb sehenswert — ist Lawrejnows Stück, weil es uns sowjetische Soldaten und Offiziere vorführt, die aus ganz anderem Holz geschnitzt sind als die typischen Vertreter jenes einstigen preußisch-deutschen Militarismus, der uns in der ganzen Welt teils verhaßt, teils lächerlich gemacht hat. In diesem Anschauungsunterricht liegt meines Erachtens der Hauptwert dieses Stückes für jeden fortschrittlichen Deutschen. Wir erkennen hier, daß Uniform nicht gleich Uniform ist; daß der Sowjetpatriotismus und der preußisch-deutsche Militarismus, wie er in Hitler seinen Höhepunkt und Sturz fand, zwei Welten bedeuten, die durch Abgründe getrennt sind. Wundervoll, dies auf der Bühne zu sehen: wie natürlich, wie zwanglos, wie schlicht und würdig die Sowjetsoldaten sich geben. Auch sie durchaus nicht formlos, durchaus mit Sinn für Disziplin und Rangstufen. Aber sie bleiben im Volke Gleiche unter Gleichen, wurden nicht wie wir unter den Hohenzollern und unter Hitler zum Staat im Staate, wurden nicht zu einer dückelhaften Kaste, deren Angehörige keinen Koffer selbst tragen, im Urlaub keinen Kinderwagen schieben durften.

Hans-Werner Gyßling, autore dell'articolo, conclude lodando la performance degli attori:

Die Schauspieler zeigten schon in der Eröffnungsvorstellung den hohen Stand der Spielkultur des Weimarer Ensembles. Heinz Hellmich und Hans-Peter Minetti sind die Antipoden der Kernhandlung. Karl-Friedrich Feudel der ihnen autoritär und menschlich

¹⁷⁰ Ibidem.

überlegene Divisionskommandeur, Hans-Joachim Martens ein Offizier mit Zigeunerblut, der auch singen und tanzen kann. Werner Schulz-Wittan findet sich mit der diffizilen Rolle eines von Hause aus sehr „zivilistisch“ eingestellten Offiziers angemessen, ab.¹⁷¹

Si tratta di una contraddizione parziale con quanto affermato poco prima a proposito della non riuscita messa in scena a causa delle differenti formazioni artistiche degli attori. Quella di Gyßling è, senza dubbio, la recensione che più delle altre si sofferma sull'aspetto drammaturgico, senza ovviamente trascurare l'aspetto propagandistico, ma, essendo stata pubblicata oltre un mese dopo la prima, è contemporaneamente quella che ha subito più "correzioni" dall'alto. L'insuccesso dell'opera con cui si è scelto di inaugurare il nuovo teatro deve essere in qualche giustificato dai funzionari della SED, senza, però, mettere in discussione né il contenuto propagandistico sovietico, né il messaggio politico, ribadito nell'articolo, della necessità di un esercito. Interessante è la citata mancanza di attenzione verso il pubblico berlinese: non potendo stravolgere la pièce in favore di una messa in scena più adatta culturalmente a un pubblico tedesco, poiché verrebbe meno l'aspetto propagandistico, bisognerebbe cercare di eliminare tutti quelli elementi considerati ostili, come la barzelletta blasfema, al fine di perseguire l'obiettivo: «Das Ziel ist doch, neue sowjetische Stücke unserem Volke so wirksam als möglich vorzuführen».¹⁷² Si tratta di una critica costruttiva molto pertinente e valida che però resterà inascoltata dalla SED.

La presenza di una censura reale, anche se ufficialmente inesistente, viene confermata dal ritardo con cui questi vengono pubblicati: la prima di *Für die auf See* risale al 30 ottobre, ma l'articolo di Eylau viene pubblicato solo l'11 novembre, quello di Keisch il 22 novembre e il contributo di Gyßling sulla «Neue Zeit» il 14 dicembre. È verosimile dunque, che tutti e tre siano stati sottoposti a controllo censorio e che le redazioni siano state, molto probabilmente, "invitate" ad apportare modifiche prima di ricevere l'autorizzazione alla pubblicazione.

Come già anticipato, Vallentin verrà criticato anche un anno dopo durante la Stanislavskij-Konferenz. In quest'occasione a Vallentin viene contestata la realizzazione dell'unica scena che pubblicamente era stata lodata per la ricchezza dei dettagli: la scena del compleanno di Charitonov:

¹⁷¹ Hans-Werner Gyßling, *Maxim Gorki-Theater nimmt Anlauf*, in „Neue Zeit“, 14.12.1952.

¹⁷² Ibidem

Eine Reihe physischer Handlungen sind einfach übertrieben. In der UdSSR werden die physischen Handlungen nur soweit, wie sie zum Stück gehören. In dem Stück „Für die auf See“ ist die Geburtstagszene wirklich nicht angekommen. Sie war sehr steif. Und das sollen Sowjetmenschen sein?¹⁷³

La risposta di Vallentin non si lascia attendere e sarà motivo di critiche non solo al suo operato, ma anche al suo atteggiamento non collaborativo:

Ich bin der Meinung, daß die Geburtstagszene in «Für die auf See» nicht schlecht ist, daß sie ankommt, daß sie nicht steif ist. Das Publikum wird darüber abstimmen. Aber wir werden so weitermachen, das ist ein Komplex, über den man sprechen muss.¹⁷⁴

In realtà l'accusa è duplice è riguarda sia la presunta rigidità della scena, sia la rappresentazione dell'uomo sovietico, considerata ridicolizzante e non degna del messaggio politico.

La mancata pubblicazione del protocollo della suddetta conferenza è, in riferimento a *Für die auf See*, un'ulteriore conferma dell'impossibilità di criticare la drammaturgia sovietica contemporanea e la linea ufficiale della SED che vede nella pièce scelta per inaugurare il Maxim-Gorki-Theater lo strumento più adatto a propagandare il nuovo ordine: la necessità di fondare un proprio esercito per la difesa dello Stato. Il messaggio propagandistico di *Für die auf See* però risulta piuttosto forzato, esagerato: il clima di armonia e fratellanza raccontato nella pièce non trova riscontro nella realtà e viene smentito dagli eccessi di violenza e i crimini commessi dall'Armata Rossa sul suolo tedesco durante la Seconda guerra mondiale, nonché dall'esperienza quotidiana degli spettatori berlinesi con l'occupante sovietico.

In particolare, la figura di Charitonov, la sua umanità e la sua disponibilità quasi paterna nell'aiutare i suoi sottoposti a risolvere i loro problemi, risulta poco credibile per il pubblico tedesco e, per evitare di compromettere l'intento politico.

Numerosi e interessanti, invece, sono i riferimenti alla letteratura russa presenti nel testo: Puškin, Tolstoj, Gogol', Ostrovskij Turgenev e Dostoevskij, di cui l'unico negativo riguarda proprio quest'ultimo, nei confronti del quale, in URSS, vi è sempre stato un rapporto ambivalente. L'immagine e l'opera di Dostoevskij, infatti, non corrisponde ai canoni del

¹⁷³ Stuber, *Spielräume und Grenzen*, p. 354.

¹⁷⁴ Ibidem.

Realismo socialista e già nel 1913, Gorkij ne critica il valore reazionario e definisce la sua opera «dannosa, pericolosa e malata».¹⁷⁵

Nella pièce *Für die auf See*, ambientata durante la Seconda guerra mondiale, si cercano riferimenti patriottici in grado di motivare le truppe al fronte, ma, a guerra finita e nella traduzione in tedesco per la messa in scena al Maxim-Gorki-Theater, questi riferimenti assumono un altro valore e vengono presi, ancora una volta, come modello da seguire. La SED, infatti, calcando quel processo di transfer e ricezione, decide di instaurare, nel programma della prima, paralleli tra la storia tedesca e il presente, al fine di creare una coscienza patriottica.

3.3 I primi anni del Maxim-Gorki-Theater: 1952-1955

Das Theater stellte erfolgreich Entdeckungen neuer Werke aus den damals sozialistischen Ländern vor, in denen in geradezu revolutionärer Weise neue Formen der menschlichen Bewährung im Sozialismus gegen Karrierismus und Dogmatismus dargestellt wurden.¹⁷⁶

Für die auf See resta, in ogni caso, una delle pièce che ha fatto registrare il più alto numero di spettatori. A questo proposito, è stato possibile, seppur parzialmente, ricostruire l'elenco delle rappresentazioni avvenute al Maxim-Gorki-Theater nei primi cinque anni di attività, il numero complessivo delle rappresentazioni e la media di spettatori:¹⁷⁷

Opera	Autore	Regista	Prima	Ultima	Rappresentazioni
					di
					spettatori
					per
					rappresentazione)

¹⁷⁵ *Sozialistischer Realismus und Dostojewski*, in «Ost-Probleme», vol.3, 10/ 1951, pp. 1305-1309, p. 1305.

¹⁷⁶ Manfred Möckel, [senza data] (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin)

¹⁷⁷ I dati ufficiali sul numero di spettatori e il numero di rappresentazioni, forniti a chi scrive da Hans-Rainer John, confermano e integrano i dati presenti nell'archivio del Maxim-Gorki-Theater. Non esistono dati ufficiali sull'affluenza di pubblico successivi al 1957. Per l'elenco completo delle rappresentazioni al Maxim-Gorki-Theater (1952-2002), Cfr., *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, pp.180-194.

<i>Für die auf See</i>	Boris Lavrenev	Maxim Vallentin	30.10.1952	8.7.1953	51 (423)
<i>Der Weg ins Leben. Ein pädagogisches Poem</i>	Miroslav Stehlik Anton Makarenko	Werner Schulz-Wittan Achim Hübner	21.11.1952	8.7.1955	192 (374)
<i>Energie</i>	Julius Hay	Otto Lang	4.3.1953	11.7.1953	43 (319)
<i>Das grüne Signal</i>	Anatoli Surov	Maxim Vallentin	4.9.1953	30.12.1954	75 (383)
<i>Ein Brief ging verloren</i>	Ion Luca Caragiale	Hans-Robert Bortfeldt	5.11.1953	28.1.1955	61 (396)
<i>Die Familie</i>	Ivan Popov	Werner Schulz-Wittan	2.12.1953	19.6.1955	60 (348)
<i>Die Mitschuldigen</i>	Johann Wolfgang von Goethe	Hans-Robert Bortfeldt	14.3.1954	28.6.1956	56 (344)
<i>Dostigaev und andere</i>	Maksim Gorkij	Maxim Vallentin	13.5.1954	19.12.1955	41 (344)
<i>Komödie der Irrungen</i>	William Shakespeare	Hans-Robert Bortfeldt	2.7.1954	24.5.1956	83 (361)
<i>Der Biberpelz</i>	Gerhart Hauptmann	Werner Schulz-Wittan	17.9.1954	24.4.1957	94 (366)
<i>George Dandin</i>	Moliere	Hans-Robert Bortfeldt	1.10.1954	27.3.1955	30 (344)

<i>Das Schiff auf der Donau</i>	Friedrich Wolf	Maxim Vallentin	2.2.1955	6.6.1956	43 (354)
<i>Der schöne Mann</i>	Nikolaj Ostrovskij	Hans-Robert Bortfeldt	1.4.1955	26.6.1956	58 (433)
<i>Die Sturmflut</i>	Erich Blach	Gerhard Wolfram	15.9.1955	18.9.1955	3 (304)
<i>Nante und Verwandte</i>	Adolf Glassbrenner	Dieter Richter- Reinick	18.9.1955	13.4.1956	7 (193)
<i>Die Räuber</i>	Friedrich Schiller	Maxim Vallentin	5.10.1955	10.6.1957	70 (441)
<i>George Dandin</i>	Moliere	Achim Hübner	25.11.1955	28.6.1956	22 (344)
<i>Gespenster</i>	Heirik Ibsen	Werner Schulz- Wittan	11.1.1956	?	50 (365)
<i>Geburtstag</i>	Dmitrij Stscheglov	Wilhelm Gröhl	14.2.1956	4.3.1956	6 (293)
<i>Der Weg nach Füssen</i>	Johannes R. Becher	Maxim Vallentin	11.3.1956	16.4.1957	31 (328)
<i>Die Häuser des Herrn Sartorius</i>	George Bernard Shaw	Erich- Alexander Winds	18.4.1956	11.7.1957	45 (310)
<i>Die Rivalin Ihrer Selbst</i>	Tirso de Molina	Gerhard Winterlich	9.5.1956	4.5.1957	34 (262)
<i>Das starrsinnige Weib</i>	Josef Kajetan Tyl	Karel Palous	30.06.1956	13.5.1957	33 (303)
<i>Vertrauen</i>	Alexander Kornetschuk	Maxim Vallentin	18.11.1956	8.5.1957	19 (342)

<i>Clavigo</i>	Johann Wolfgang von Goethe	Hans-Dieter Mäde	19.1.1957	13.7.1957	31 (347)
<i>Bauernliebe</i>	Miroslav Stehlik	Werner Schulz- Wittan	6.2.1957	12.12.1957	49 (375)
<i>David und Goliath</i>	Georg Kaiser	Gert Klingernberg	29.3.1957	17.12.1957	25 (?)
<i>Die Matrosen von Cattaro</i>	Friedrich Wolf	Achim Hübner	3.5.1957	?	47 (?)
<i>Generationen</i>	Gert Weymann	Gert Beinemann	20.6.1957	?	22 (?)
<i>Nachtasyl</i>	Maksim Gorkij	Maxim Vallentin	13.7.1957	(Per molti anni in cartellone)	267 (?)

Für die auf See, come si evince dai dati riguardanti il numero di spettatori, rimane il dramma con l'affluenza di pubblico maggiore e, pur se rappresentato per una sola stagione, nei primi cinque anni di attività viene superato solo da un classico della drammaturgia, *Die Räuber* di Schiller. Il Maxim-Gorki-Theater, fondato «als ein Ort zur Pflege russischer und sowjetischer Theaterkunst»,¹⁷⁸ deve, però, confrontarsi con la realtà politica e sociale berlinese del tempo che non vede di buon grado l'occupazione sovietica e, di conseguenza, la cultura che la SED vuole a tutti i costi imporre. La media di 423 spettatori della prima tedesca di *Für die auf See* è alta, ma è sicuramente da ricondursi almeno in parte alla curiosità nei confronti del nuovo teatro berlinese. Le altre rappresentazioni di testi teatrali sovietici e russi, infatti, vedranno una diminuzione costante del numero di spettatori a sostegno dello scarso interesse per la drammaturgia sovietica. Occorre ricordare, inoltre, che le cifre riportate non sono indicative del reale gradimento e interesse, poiché “gonfiate” da quella fetta di pubblico composto dai lavoratori delle varie fabbriche di Berlino Est e della DDR, che a turno sono obbligati a recarsi a teatro durante l'orario di lavoro. Questo sentimento di risentimento nei confronti della politica dettata da Mosca sfocia nei moti operai nella DDR che raggiungono il loro apice nel pomeriggio

¹⁷⁸ Ivi, ultima pagina di copertina.

del 17 giugno 1953 a Berlino Est, quando i carri armati sovietici intervengono per sedare le proteste. La SED, ovviamente, parla di un coinvolgimento di Berlino Ovest in quello che definisce un fallito colpo di stato contro la democrazia e nega che si tratti di proteste legate al malcontento della popolazione. Il 18 giugno 1953 Karl Eduard von Schnitzler riassume così i recenti avvenimenti:

Es ging nicht um Normen, nicht um freie Wahlen, nicht um die Verbesserung des Lebensstandards, nicht um eine –wie immer geartete – Freiheit; sondern unter Mißbrauch des guten Glaubens eines Teils der Berliner Arbeiter und Angestellten, gegen grobe Fehler bei der Normerhöhung mit Arbeitsniederlegung und Demonstrationen antworten zu müssen, wurde von bezahlten Provokateuren, vom gekauften Abschaum der Westberliner Unterwelt ein Anschlag auf die Freiheit, ein Anschlag auf die Existenz, aus die Arbeitsplätze, auf die Familien unserer Werktätigen versucht.¹⁷⁹

La SED si rende conto, però, che senza l'intervento dell'URSS, il regime avrebbe avuto vita breve. Anche sul piano drammaturgico questa situazione si riflette nei cartelloni dei vari teatri della giovane Repubblica. *Für die auf See* viene rappresentata per l'ultima volta l'8 luglio 1953, poiché non ritenuta adatta al clima politico contemporaneo (Lo stato di emergenza viene revocato a Berlino Est solo l'11 luglio 1953). Il secondo testo portato in scena al Maxim-Gorki-Theater è *Der Weg ins Leben. Ein pädagogisches Poem* di Miroslav Stehlik, basato sul *Poema pedagogico* di A.S. Marenko, rappresentato il 21 novembre 1952. La pièce, ambientata negli anni Venti, racconta il successo dell'educazione marxista, in grado di riportare i ragazzi sulla retta via e renderli uomini in grado di contribuire allo sviluppo della società socialista. In questo caso il numero di spettatori è notevolmente inferiore, ma ciononostante la pièce resta in cartellone per circa tre anni. L'impopolarità della drammaturgia sovietica tra il pubblico berlinese viene ufficialmente spiegata sempre con la presunta intromissione dell'ideologia imperialista che, specialmente a Berlino, trova terreno fertile:

Die durch die imperialistische Spaltung forcierte Auseinandersetzung zwischen der bürgerlichen und sozialistischen Ideologie hatte im Theaterleben zur Folge, daß um 1953 bestimmte Zuschauerkreise den Aufführungen sowjetischer Stücke fernblieben. Einige

¹⁷⁹ Karl Eduard von Schnitzler, *Der Anschlag auf den Frieden ist gescheitert*, DDR-Rundfunk, 18.6.1953.

Intendanten begegneten diesem Besucherrückgang nicht mit einer ideologisch und künstlerisch vertieften Ausdeutung der Sowjetdramatik, sondern setzen Inszenierungen mit der Begründung ab, sie würden ansonsten ihr Publikum verlieren.¹⁸⁰

Vallentin rientra tra coloro i quali preferiscono accantonare temporaneamente la drammaturgia sovietica senza tuttavia rinunciare alla battaglia ideologica che imperversa a Berlino.

I moti del 1953 e l'intervento dell'URSS, avvenuto non molto lontano dal Maxim-Gorki-Theater, sono la conferma dell'impossibilità dell'esistenza a Berlino di un teatro dedicato alla drammaturgia sovietica e russa e, per questo motivo, si opta per un cartellone quanto più variegato possibile che comprende, oltre ai classici della drammaturgia tedesca, anche esempi di autori occidentali, senza però mai trascurare la valenza ideologica e l'intento propagandistico con cui il Maxim-Gorki-Theater era stato fondato.

La terza opera rappresentata al Maxim-Gorki-Theater è *Energie*¹⁸¹ di Julius Hay, la prima non sovietica a essere rappresentata al Maxim-Gorki-Theater, che viene portata in scena per la prima volta in lingua tedesca il 4 marzo 1953 e per l'ultima l'11 luglio 1953. La pièce risale al 1952 quando viene rappresentata per la prima volta al Katona-József-Theater di Budapest per poi, l'anno successivo essere tradotta in lingua tedesca ed essere rappresentata al Maxim-Gorki-Theater.

Julius Hay è lo pseudonimo di Gyula Háý, scrittore, drammaturgo e traduttore ungherese, ricordato soprattutto per la sua attività durante la Rivoluzione ungherese del 1956 e l'arresto nel 1957. Prima del 1956 le sue opere vengono rappresentate in tutto il blocco orientale, in particolare in Cecoslovacchia, Romania e, ovviamente, nella SBZ prima e DDR poi.

In Germania, tuttavia la sua produzione era già molto popolare anche durante la Repubblica di Weimar, dove la sua pièce *Gott, Kaiser und Bauer* viene inscenata per la prima volta al Deutsches Theater di Berlino.

Hays Popularität ist u.a. der grundsätzlich marxistisch–gesellschaftskritischen Einstellung seiner Werke zu verdanken, die den damaligen kulturpolitischen Erwartungen

¹⁸⁰ Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1., p. 218.

¹⁸¹ Per la trama di *Energie* si veda più avanti, Appendice, n.2.

weitgehend Rechnung trugen und die vorrangige Funktion der Unterstützung aktualpolitischer Bestrebungen der kommunistischen Partei erfüllten.¹⁸²

Dopo la fine della guerra, Hay è sicuramente l'autore ungherese più conosciuto in Germania, tanto più che lo stesso Junges Ensemble aveva già portato in scena la pièce *Kamerad Mimi*. Vallentin decide quindi di rappresentare un'altra opera del suo amico Hay, conosciuto durante l'esilio in URSS, al Maxim-Gorki-Theater e la scelta ricade su *Energie*, una pièce sull'impiego della bomba atomica. Anche in questo caso la scelta non è affatto casuale, ma sempre legata alla propaganda. Il riferimento è, ovviamente, alla bomba atomica lanciata dagli Stati Uniti d'America in Giappone con cui è terminata otto anni prima la Seconda guerra mondiale.

A proposito di *Energie*, lo stesso autore ne ricorda lo scarso valore, e, paragonandola a *Die Brücke des Lebens*, la definisce «[...] den kleinen Bruder von „Die Brücke des Lebens“, der die Fehler des Älteren erlernt, dessen Tugenden sich jedoch nicht zu eigen gemacht hat».¹⁸³

Die Brücke des Lebens tematizza la ricostruzione del ponte Kossuth a Budapest che univa le due parti della città divise dal Danubio. Il ponte, distrutto durante la Seconda guerra mondiale, viene sostituito grazie al lavoro congiunto dell'Armata Rossa e del Partito comunista ungherese, da una struttura provvisoria. Durante i lavori, avvenuti in inverno, muoiono quindici uomini, inghiottiti dalle acque gelide del fiume.

Hay nella sua autobiografia ricorda la prima di *Die Brücke des Lebens* allo Stadttheater di Dresda del 1952 e di come, tornato a Berlino, Langhoff aveva definito la pièce:

Zur Premiere [von Die Brücke des Lebens – E.M.] fuhr ich nach Dresden und suchte nachher Langhoff in Berlin auf, um die Berliner Inszenierung des Stückes zu verabreden. Bei dieser Gelegenheit tat Langhoff das beste, was ein wahrer Freund tun konnte, er sagte mir rundheraus, dass er „Die Brücke des Lebens“ für ein schwaches – zumindest schwaches – Stück halte, dass er keinesweg geneigt sei, es zu spielen.¹⁸⁴

¹⁸² Dániel Somogyi, *Der ungarische Schriftsteller Gyula Háy/Julius Hay im Spannungsfeld ostdeutsch-ungarischer Kulturbeziehungen in der Nachkriegszeit (1945–1956)*, 2018, pp.145-176, p.146. (https://www.academia.edu/39681249/Der_ungarische_Schriftsteller_Gyula_H%C3%A1y_Julius_Hay_im_Spannungsfeld_ostdeutsch-ungarischer_Kultur-_beziehungen_in_der_Nachkriegszeit_-_1).

¹⁸³ Ivi, p.167.

¹⁸⁴ Julius Hay, *geboren 1900. Aufzeichnungen eines Revolutionärs*. Wegner Verlag, Reinbek bei Hamburg 1971, p.311.

Langhoff decide quindi di portare in scena nell'ottobre 1953 al Deutsches Theater un'altra opera di Hay, *Der Putenhirt*, vietata in Ungheria, ma da lui ritenuta di migliore qualità.

È verosimile che Vallentin abbia deciso di ripiegare su un'altra pièce di Hay per evitare di riproporre nei due teatri berlinesi lo stesso dramma. Il perché Vallentin, forte della sua esperienza e conoscenza, abbia tuttavia scelto un'opera ritenuta poco valida da un punto di vista drammaturgico è senza dubbio legato, come già detto, al contenuto di quest'ultima, contenuto fortemente politico e antistatunitense, quindi antiimperialista.

Non è possibile stabilire, tuttavia, se la scelta sia stata imposta o meno a Vallentin, ma in ogni caso la particolare situazione di convivenza forzata delle quattro potenze a Berlino rende necessaria la sospensione della messa in scena, al fine di evitare uno stravolgimento del messaggio propagandistico.

L'affermazione dell'autore sul reale valore della pièce trova effettivamente un riscontro concreto: la trama del testo mostra grandi lacune e molti personaggi vengono inseriti senza un apparente nesso drammaturgico. Dömötör, ad esempio, presentato come un ex campione di pattinaggio artistico, fa la sua breve comparsa all'inizio del secondo atto e poco dopo svanisce dalla trama. Inoltre, lo stesso Dömötör si rivolge a Timot chiamandolo "zio", ma quest'ultimo lo chiama "caro amico", non confermando, ma neanche smentendo un effettivo rapporto di parentela. La funzione è ovviamente propagandistica: Dömötör incarna lo stereotipo dell'espatriato alla ricerca disperata di denaro, talmente disperata da essere disposto a inventare una storia con dettagli diffamanti nei confronti dei concittadini e della patria. Il sogno americano diventa un incubo, una malattia, ma le evidenti lacune narrative e l'assenza di dettagli sul personaggio finiscono per isolarlo dalla trama che risulta, a prescindere molto debole, anche a causa della mancanza di riferimenti temporali concreti e la vaghezza di quelli spaziali. Le lacune riguardano però quasi tutti i personaggi: Pereszlenyi dichiara di guadagnare trentaseimila dollari all'anno, ma non viene specificata l'attività svolta. Lo stesso personaggio di Mr. Morton, descritto come un grande industriale, è piuttosto vago, ma anche lui incarna lo stereotipo dell'americano medio, molto ricco, ma disposto a mentire e a negare l'evidenza pur di non dare ragione al nemico sovietico. L'unico dettaglio riguardante Mr. Morton concerne la sua dichiarata fede cattolica che però non gli impedisce di augurarsi la morte dei "rossi" e la distruzione di Mosca. Mr Morton, esattamente come Hard, dichiara di non aver paura dell'energia atomica e dei suoi possibili utilizzi per scopi militari: anche se dovesse esserci un'esplosione, è convinto di essere al sicuro perché timoroso di Dio. I cattolici, infatti, non

hanno nulla da temere, ma spetta proprio a loro far sì che Paesi meno sviluppati e più poveri non giungano mai in possesso di nuove fonti di energia, potenzialmente pericolose perché altrimenti sarebbe una catastrofe molto peggiore di un'esplosione nucleare in grado di distruggere l'intero sistema solare. L'arroganza e la spavalderia sono tratti comuni a tutti i personaggi americani rappresentati, fatta eccezione per Barbara, la giovane matematica che è l'unica a schierarsi in favore della pace e della libertà, accettando di rinunciare alle comodità della vita californiana per seguire Bakonyi in Ungheria e mettere il proprio talento a disposizione di ideali sani e giusti. Barbara è inoltre l'unica americana a non bere mai alcol, mentre i suoi connazionali, così come tutti i capitalisti, amano bere alcol a ogni ora del giorno e della notte. Il forte valore propagandistico però, oltre a non poter supplire adeguatamente all'assenza di una trama solida, scade palesemente nel ridicolo e patetico. Gli stereotipi sulla cultura americana risultano forzati e non credibili agli occhi del pubblico berlinese che, a differenza di quello ungherese, è abituato alla quotidiana presenza statunitense. Altrettanto non credibile risulta la rappresentazione della realtà ungherese e sovietica, descritta come democratica e pacifista. La lacuna più evidente riguarda, però, proprio quello che, apparentemente, dovrebbe essere il tema della pièce: l'ulteriore sviluppo dell'energia nucleare e i suoi utilizzi futuri. I risultati scientifici citati all'inizio, le conferenze di Parigi e Ginevra, nonché le ricerche effettuate negli Stati Uniti sono infatti solo il contorno di una trama piuttosto scadente. L'unico approfondimento effettivo del tema che dà il titolo alla pièce è il riferimento al lancio della bomba atomica attraverso cui Bakonyi muove una delle tante accuse nei confronti della politica aggressiva occidentale, sostenendo che l'Unione Sovietica non avrebbe mai usato l'arma nucleare per scopi bellici o per trarne un profitto economico. La storia con cui Hard cerca di intimorire Bakonyi anticipa di due anni l'inchiesta cui l'FBI sottoporrà Robert Oppenheimer, da cui Hay trae spunto per il personaggio di Bakonyi. Il rifiuto di Bakonyi, un riferimento a quello di Oppenheimer del 1951 di partecipare allo sviluppo della bomba all'idrogeno, viene interpretato come mancanza di lealtà da parte di Hard, ma a differenza della vicenda di Oppenheimer che verrà tematizzata nella pièce *In der Sache J. Robert Oppenheimer* di Heinar Kipparth del 1964, la pièce di Hay pone in risalto l'aspetto del conflitto ideologico tra le due superpotenze e la componente politica legata al possesso della bomba nucleare attraverso il conflitto tra i due scienziati, che si conclude, come visto, con la decisione di Bakonyi di tornare in Patria, ma il conflitto ideologico resta di fatto insoluto e inconciliabile, rispecchiando perfettamente la realtà contemporanea. La questione etica sull'impiego dell'energia nucleare viene accennata indirettamente da Hay che, attraverso il personaggio di

Bakony e di Buda, anticipa indirettamente quello che sarà uno dei temi più trattati della produzione letteraria di entrambe le Repubbliche a partire dagli anni Sessanta, nonché la posizione della DDR durante la guerra fredda: sia lo scienziato, sia il ministro si interrogano sulle conseguenze che potrebbe avere un uso improprio dell'energia atomica e ribadiscono la responsabilità congiunta della scienza e della politica nei confronti dell'umanità, asserendo che si tratta di un problema della società e non del singolo scienziato. A proposito di *In der Sache J. Robert Oppenheimer* di Heinar Kipphardt, infatti, la critica condannerà la decisione di Kipphardt di non essersi attenuto al protocollo originale dell'interrogatorio di Oppenheimer e di:

Statt der Konsequenz des dokumentarischen Materials zu folgen, di darin besteht, daß es sich bei der Konfliktsituation, in die Oppenheimer gestellt war, nicht um ein individuelles, sondern um ein gesellschaftliches Problem handelt, versucht Kipphardt seinen Zuschauern zu offerieren, daß es seinen individuellen Ausweg aus diesem Dilemma gäbe.¹⁸⁵

La volontà di Kipphardt di stravolgere la realtà e mentire al pubblico, facendo dire al suo Oppenheimer che «[Er – E.M.] fernerhin an Kriegsprojekten nicht arbeiten und sich ausschließlich der Forschung widmen wolle»¹⁸⁶ viene ricondotta dalla critica alla decisione altrettanto sbagliata dell'autore, di essere andato all'Ovest, tradendo così la fiducia del proprio Paese. La critica inoltre vede nell'impossibilità per Oppenheimer di conciliare le pretese di fedeltà al governo e all'umanità una corrispondenza con il contenuto della pièce brechtiana *Das Leben des Galilei*, ma si appresta a sottolineare la differenza fondamentale: mentre in *Das Leben des Galilei*, vengono messe in risalto le forze progressiste della società,

[...] finden diese Kräfte in Kipphardts Stück keine Veranschaulichung; sie bleiben außerhalb der Horizonts, der vom Zuschauer abgeschritten werden kann. Das verleiht der Nachgestaltung des "geschichtsdramatischen" Vorgangs etwas Fatalistisches und Unbefriedigendes.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 297

¹⁸⁶ Heinar Kipphardt, *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, in: «Theater heute», 11/1964, p.84.

¹⁸⁷ Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ und andere Stücke*, Henschelverlag, Berlin 1965, p. 344.

Anche *Energie*, nonostante il differente conflitto rappresentato, presenta lo stesso limite che contribuisce alla scarsa qualità della trama. Il vero conflitto in *Energie* riguarda, infatti, le concezioni politiche opposte dei due personaggi centrali, Pereszlenyi e Bakonyi, che si riflettono nell'ambito lavorativo. Tra i due, all'inizio dell'opera, si parla di un'antipatia che però Pereszlenyi vuole mettere da parte per cercare di coinvolgere Bakonyi nel suo progetto, perché indispensabile per la buona riuscita di quest'ultimo. Solo a partire dal secondo atto, e cioè una volta all'estero, il conflitto esplose e diventa insanabile fino ad arrivare al culmine al termine della pièce, quando i due si affrontano sulle loro differenze ideologiche e politiche, tema centrale e ricorrente che l'autore cerca di mascherare e celare, in modo grossolano e fallimentare, dietro il ricorso alla fisica nucleare e all'ulteriore sviluppo dell'energia atomica. Pereszlenyi, ormai ossessionato dal sogno americano, finisce per sposare in toto il pensiero di Mr. Morton, arrivandone a lodare le grandi aspirazioni morali davanti a un Bakonyi scioccato e indignato, che replica:

Bakonyi: Den höheren ethischen Forderungen des Herrn Morton? Der ethischen Forderung, die für dich einen Palast mit einundzwanzig Zimmern fordert? Der ethischen Forderung, daß du sechsenddreißigtausend Dollar im Jahr verdienen sollst und noch eine Erhöhung dazu? Der ethischen Forderung, daß Herr Timot und Judith ihre Jacht haben müssen?¹⁸⁸

Se in *Die Physiker* di Dürrenmatt, si arriva a uccidere pur di entrare in possesso e preservare un segreto in grado di distruggere l'umanità, in *Energie* il tema della mancanza di responsabilità dello scienziato viene strumentalizzato a scopi propagandistici: è l'avidità e il desiderio di arricchirsi che conducono lo scienziato premio Nobel alla follia. Pereszlenyi giunge, infatti, persino a rinnegare le proprie origini ungheresi, l'ideale comunista e tutto il lavoro svolto durante la sua carriera: si dichiara cittadino americano si lascia guidare dal denaro e dall'alcol che non lo rendono più in grado di ragionare con lucidità e di esprimere un parere personale. I recensori, ovviamente, non accennano minimamente alle lacune e alle carenze drammaturgiche, ma si limitano a esaltare l'alto valore morale della pièce e soprattutto, il

¹⁸⁸ Julius Hay, *Energie*, Henschelverlag, Berlin 1952, p. 53.

grande interesse ed entusiasmo del pubblico per l'argomento.¹⁸⁹ Anche in questo caso le critiche "fotocopia" vengono pubblicate con notevole ritardo rispetto alla prima, segno di un'evidente necessità di approvazione dall'alto. Un'ulteriore conferma della funzione propagandistica legata alla fondazione del Maxim-Gorki-Theater è fornita dal fatto che *Energie*, nonostante il suo scarso valore drammaturgico, sicuramente noto ai funzionari, resterà in cartellone fino alla fine della stagione, quando gli eventi storici smentiranno sia l'immagine dell'URSS rappresentata nella pièce, sia l'interesse del pubblico berlinese. Nonostante il messaggio propagandistico favorevole alla SED, i funzionari del partito si rendono conto che i troppi riferimenti all'occidente e alla facilità con cui nella pièce si riesce a espatriare non giovano alla DDR, visto la vicinanza del confine aperto verso Berlino Ovest e il numero sempre crescente di profughi che abbandona il Paese. Dopo gli avvenimenti in Ungheria, il suo conseguente arresto e l'espatrio in Svizzera, Hay cade vittima della censura, le sue opere non vengono più rappresentate e del grande riscontro avuto in Europa a partire dal 1945 non vi è traccia nella storia ufficiale del teatro della DDR che non cita né l'autore né le sue opere, *Energie* compresa. Con l'ultima rappresentazione di *Energie* dell'11 luglio 1953 si chiude la prima stagione del Maxim-Gorki-Theater. Le cifre ufficiali del primo anno di attività, pubblicate nel settembre 1953, parlano di un totale di 78.896 spettatori per una media di 396 spettatori per ogni rappresentazione.¹⁹⁰ Si tratta di un riscontro positivo, ma indubbiamente al di sotto delle aspettative, poiché in linea con le cifre degli altri teatri della città. La stagione teatrale 1953/1954 viene nuovamente inaugurata con un'opera sovietica, per la regia di Vallentin. Il compromesso fra le esigenze politiche di rafforzare l'ideologia ed eliminare i pregiudizi antisovietici e quelle drammaturgiche di portare in scena un testo di qualità, in grado di attirare pubblico, fa ricadere la scelta su una pièce già nota e collaudata, *Das grüne Signal*, che resta in cartellone dal 4 settembre 1953 fino a dicembre dello stesso anno.

3.4 Il Maxim-Gorki-Theater dopo il 17 giugno 1953

Per evitare di concentrarsi esclusivamente sulla drammaturgia sovietica, piuttosto monotona e non adatta al pubblico berlinese, Vallentin decide di portare in scena parallelamente un testo di

¹⁸⁹ Cfr. Hans-Ulrich Eylau, „Berliner Zeitung“, 19.3. 1953, p. 3 e Horst Knitzsch, „Neues Deutschland“, 31.3.1953, p.4.

¹⁹⁰ *Maxim Gorki Theater – Intendant Maxim Vallentin. Mitteilungen für unsere Zuschauer.* Erscheint monatlich. Nummer 1. September 1953. (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).

genere completamente diverso. *Ein Brief ging verloren*, anche noto come *Der verlorene Liebesbrief* di Ion Luca Caragiale è la prima commedia a essere inscenata nel nuovo teatro il 5 novembre 1953. Si tratta di una farsa in romeno scritta nel 1884 e ambientata nel 1883 in una cittadina di provincia della Romania. Caragiale viene considerato nella DDR come il precursore della letteratura romena avanguardista e le sue opere rientrano nel filone dell'“eredità culturale” internazionale di cui l'ideologia comunista vuole appropriarsi per reinterpretarne il messaggio ai fini della lotta di classe. Anche il Maxim-Gorki-Theater si allinea a questa linea drammaturgica, ricorrendo in parte al repertorio degli altri teatri della Repubblica:

Der durchschnittliche Anteil von Stücken der deutschen und internationalen Klassik lag im Nachkriegszeitrepertoire bei 40 bis 50% [...] An verschiedenen Orten wurden, bis weit in die 50er Jahre hinein, «Festspiele des klassischen Erbes» durchgeführt.¹⁹¹

Ein Brief ging verloren viene portata in scena nello stesso anno anche allo Schauspielhaus di Lipsia, poiché considerata dalla critica un ottimo esempio delle contraddizioni della società borghese e capitalista.

L'azione si svolge nel capoluogo di un distretto di montagna in cui imperversa una lotta tra le due fazioni per individuare il candidato. Il partito conservatore è al potere e vuole a tutti i costi mantenerlo. Il suo candidato, Tipătescu, prefetto provinciale in carica, arrivato otto anni prima da Bucarest per sostenere il partito e il presidente della sezione locale, Trachanache, presidente di tutti i comitati della città. Sua moglie Zoe, di cui Tipătescu diventa l'amante, è colei che comanda e detta legge, nonché colei a cui tutti obbediscono, primo fra tutti il poliziotto Pristandă. A capo del partito d'opposizione troviamo Cazavenchu, candidato alle prossime elezioni e direttore di un importante giornale, sulle cui pagine Cazavenchu dà il via a una infuocata campagna elettorale contro il partito avversario, pubblicando articoli in cui si incitano i cittadini onesti a lottare contro il governo e la corruzione. Si trattava tuttavia sempre di battaglie sterili e inconcludenti, tipiche dei partiti borghesi. Questa volta, però, accade un fatto che rischia di sconvolgere gli equilibri politici della cittadina: Tipătescu ha scritto una lettera all'amante Zoe, che l'ha in seguito smarrita. Questa lettera compromettente finisce nelle mani di un ubriacone a cui Cazavenchu riesce a sottrarla. A questo punto Cazavenchu decide di parlare con i diretti interessati e fa leggere la lettera a Trachanache che, pur riconoscendo la

¹⁹¹ Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, p. 85.

grafia della moglie, si rifiuta di credere, preferendo abbandonarsi a una serie di riflessioni sulla cattiveria umana e sulla corruzione della società. Trachanache legge una decina di volte la lettera e alla fine giunge alla conclusione che si tratti di una messa in scena, un intrigo politico dell'avversario. Cazavenchu si rivolge allora alla stessa Zoe per regolare la faccenda in modo conveniente per entrambe le parti: la lettera verrà restituita alla diretta interessata solo se gli sarà garantita l'elezione. Zoe si rivolge al prefetto, il quale intuisce la gravità della situazione e delle possibili ripercussioni in caso di pubblicazione della lettera e decide di affrontare Cazavenchu che però si mostra irremovibile sulle sue posizioni e non intende rinunciare a questa inaspettata arma di ricatto. Tipătescu decide allora di ricorrere al fedele Pristandà per far arrestare Cazavenchu, ma Zoe capisce che è inutile, in quanto la lettera può essere comunque pubblicata. La lotta politica si trasforma in una lotta per entrare in possesso della lettera, lotta che sconvolge e divide i due amanti: mentre Tipătescu vorrebbe impossessarsene con la forza, strappandola dalle mani di Cazavenchu, Zoe preferirebbe comprarla. La donna è terrorizzata da un possibile scandalo e, contro il volere di Tipătescu, finisce per cedere al ricatto, sostenendo la candidatura di Cazavenchu e arrivando anche a promettergli il suo voto alle elezioni, pur di rientrare in possesso della preziosa missiva. Nel secondo atto, il conflitto tra i due amanti prende il posto di quello politico e la decisione di Zoe spinge anche Tipătescu a cedere al ricatto e a rinunciare alla propria candidatura pur di salvare la donna amata. Cazavenchu otterrà dunque la nomina e Zoe la sua lettera. Tutti sembrano contenti e soddisfatti, ma il clima di serenità dura poco: Pristandà si affretta a leggere un telegramma appena giunto da Budapest in cui si ordina di eleggere un terzo candidato: Dandananche. I politici locali restano sbigottiti dalla direttiva del partito. Solo Zoe decide di sfidare apertamente il governo, mentre gli altri accettano sommessi la volontà di Bucarest. Il terzo atto si apre con un'assemblea pubblica in cui i due schieramenti politici si affrontano in un dibattito. I discorsi senza senso, la confusione delle idee e la retorica ridicola dei conservatori danno vita alla comicità di un discorso vuoto e inutile. È il turno di Cazavenchu che, convinto di avere la vittoria in tasca, si getta in un discorso patetico e ridicolo in cui, tra lacrime e singhiozzi, esprime il suo amore per la patria romena. La falsità delle sue parole viene messa ancora più in evidenza dagli applausi che provengono solo dai suoi compagni di partito, mentre il pubblico in sala appare nauseato da cotanta demagogia. Trachanache interrompe il discorso patetico dell'avversario, annuncia la candidatura del candidato proposto dal governo centrale e fa arrestare Cazavenchu con l'accusa di aver falsificato la firma di una cambiale, informazione di cui era entrato in possesso poco prima dell'assemblea. L'atto si conclude con l'arresto di Cazavenchu che, urlando e calciando,

viene condotto con la forza fuori dalla sala da Pristandà. Proprio in questa circostanza Cazavenchu smarrisce a sua volta la lettera che viene ritrovata dallo stesso ubriacone, il quale la consegna alla legittima proprietaria e redattrice.

Il quarto atto è dedicato all'arrivo in città del candidato filogovernativo, appena eletto. Al suo arrivo, tutti i cittadini, ormai rassegnati alla volontà del governo centrale, si abbracciano entusiasti ed esultano come se avessero sempre sostenuto Dandananche. La volontà dell'autore non è solo quella di deridere il malcostume della politica, le elezioni farsa e l'arrivismo della piccola borghesia, rappresentata come ignorante, arrivista e non in grado di pensare autonomamente, ma si spinge ben oltre, arrivando a fornire un'immagine malsana e ridicola dell'uomo borghese, di cui Dandananche è il prototipo per eccellenza. Vecchio eroe di guerra balbuziente e stupido: tutti ridono quando racconta del suo viaggio in diligenza che lo ha condotto in città e si rendono conto dello stato psicofisico precario in cui si trova, dal momento che continua a confondere le persone con cui si intrattiene senza peraltro riuscire a memorizzarne i nomi. Lo stesso Dandananche racconta infine, di essere riuscito a farsi eleggere grazie a una lettera d'amore compromettente di uno scapolo, ma a differenza di Cazavenchu, è stato più fortunato perché non l'ha smarrita e ha saputo usarla per ricattare il mittente, minacciandolo di pubblicarla se non gli avesse garantito l'elezione in un distretto. Dandananche, nonostante la sua stupidità, si rivela essere più furbo e scaltro perché afferma di non aver mai pensato alla restituzione della lettera e di averla nascosta in un posto sicuro per potersi garantire un vantaggio, in quanto le elezioni non finiscono mai. Dandananche è un impostore come tutti i politici, ma al contempo è il più scaltro e furbo di tutti, perché non si ferma davanti a nulla e nessuno: aspetta l'errore di qualcuno e poi lo sfrutta a proprio vantaggio per vendicarsi della propria condizione. La vecchiaia non ha contribuito a renderlo una persona migliore, anzi lo ha fatto diventare ancora più freddo e calcolatore. A differenza di Cazavenchu, Dandananche non mostra umanità, ma si finge ingenuo e incapace, riuscendo a truffare le alte cariche della capitale e a farsi assegnare una carica politica in una città a lui del tutto sconosciuto. Lo spettatore, però non riesce a dispiacersi del suo successo, al contrario se ne compiace, in quanto si tratta del rappresentante migliore e più adatto di una società governata dall'ambizione al potere, dall'immoralità, dalla vergogna e dal disonore. Il personaggio chiave è Cazavenchu che, esattamente come gli altri, si reputa un uomo di successo, di potere e indispensabile per il buon funzionamento della società. L'unico personaggio onesto è proprio l'ubriacone che per due volte si è trovato in possesso della lettera, ma non ha mai pensato di

sfruttarla per il proprio tornaconto. Si tratta però di un'onesta artificiale causata dai fumi dell'alcol che impedisce all'uomo di essere se stesso.

L'ironia di Caragiale viene strumentalizzata dalla propaganda comunista che vede nell'opera l'ipocrita descrizione di tutti i mali tipici della società capitalista: l'inaffidabilità dei politici, gli imbrogli elettorali e l'immorale superficialità dell'uomo.

A proposito della rappresentazione al Maxim-Gorki- Theater si legge nella rivista "Theater der Zeit":

In einer scharfen, anklagenden Satire entlarvt der Dichter jene [...] für das Volk bedrückenden Machenschaften [...] Was für seelenlose, oberflächliche und moralisch versumpfte Charaktere die Häupter dieser Parteien sind, [...] stellte Caragiale in einer Anzahl äußerst einprägsamer Gestalten mit erschütternder Komik dar.¹⁹²

Vallentin, di comune accordo con i funzionari della SED, opta dunque per un'alternanza di opere sovietiche e russe con classici internazionali e drammaturgia socialista, o comunque progressista, di altri Paesi, con l'obiettivo di offrire, almeno in apparenza, un repertorio variegato e attraente. Risulta evidente, infatti che l'idea di diffondere la drammaturgia sovietica e russa in un teatro nel centro storico di una Berlino divisa solo sulla carta non potrà mai essere realizzata e rivelarsi vincente, o perlomeno non finché la forte e fastidiosa concorrenza ideologica dei teatri capitalisti dell'Ovest non potrà essere estirpata. L'unica opzione di sopravvivenza per il Maxim-Gorki è quella di rinunciare a un programma totalmente sovietico, o comunque russofono, per portare in scena anche classici della tradizione teatrale tedesca e mondiale che siano conformi con gli ideali socialisti propagandati dalla SED.

Si tratta palesemente di un diversivo per far sì che il numero di spettatori rimanga stabile e che non si disperda nei vari teatri di Berlino Ovest, sicuramente più variegati nella scelta delle opere e molto più attraenti agli occhi della popolazione berlinese.

Il ritorno alla drammaturgia sovietica avviene neanche un mese dopo, quando il 2 dicembre 1953 viene rappresentato *Die Familie (Sem'ja)*, dramma di ambientazione storica sulla famiglia di Lenin. Si tratta di una composizione contemporanea di Ivan Popov¹⁹³, tradotta appositamente

¹⁹² Gerard Hartwig, „Ein Brief ging verloren“ von Ion Luca Caragiale im Maxim Gorki Theater Berlin, in «Theater der Zeit», 11, 1953, p. 40.

¹⁹³ Ivan Fjodorovich Popov (1886-1957), giornalista, scrittore e fondatore della rivista letteraria Roman-gazeta.

per la messa in scena al Maxim-Gorki-Theater, ma mai pubblicata. Popov tematizza la storia della famiglia di Lenin, dall'esecuzione del fratello all'arresto dello stesso Vladimir Il'ič Ul'janov, che Popov aveva avuto modo di conoscere personalmente a Bruxelles nel 1908.¹⁹⁴

Della pièce esiste anche una trasposizione televisiva, sempre per la regia di Werner Schulz-Wittan, che verrà trasmessa la sera del 6 novembre 1954, in occasione del trentasettesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, celebrato secondo il calendario gregoriano.

Nonostante la pièce rimarrà in cartellone per circa due anni, si tratta, come si evince dal numero medio di spettatori, di una delle messe in scena meno frequentate dal pubblico fino a quel momento, ma anche della più pubblicizzata, grazie alla contemporanea presenza della trasposizione televisiva.

La scelta di alternare generi letterari e drammaturgia trova ancora una volta conferma con la messa in scena di un testo di Goethe, *Die Mitschuldigen*, inscenato per la prima volta il 14 marzo 1954, in cui viene descritto con scetticismo il mondo borghese.

Segue, dal 13.5.1954, *Dostigajev und andere (Dostigajev i drugie)*, la prima opera di Maksim Gorkij a venir rappresentata nel teatro a lui dedicato, a circa due anni dalla fondazione.

Si tratta di un testo risalente al 1932 che appartiene al ciclo di drammi “degli altri” sulla Rivoluzione del 1917. “Gli altri” erano gli esponenti della borghesia, intelligenza e della società capitalista. Gorki voleva rappresentare la disfatta del Capitalismo e la salita al potere della classe dei lavoratori in Russia. L'opera è ambientata per l'appunto nel periodo che precede la Rivoluzione e in quello immediatamente successivo. Il titolo, *Dostigajev und andere*, è un riferimento sprezzante a tutti quelli uomini ipocriti e pronti al compromesso che si adeguano al nuovo potere per poi tentare, invano, di distruggerlo dall'interno. Dostigajev è il protagonista e rappresentate della borghesia russa e del comportamento opportunistico e ipocrita di quest'ultima che, inutilmente, cerca di salvare la propria pelle, perché né Dostigajev né gli altri possono fermare la storia e il progresso che la Rivoluzione porta con sé. Con questa pièce teatrale, l'ultima che comporrà prima della sua morte avvenuta nel 1936, Gorki, che dopo molti anni trascorsi all'estero, torna in Unione Sovietica su invito di Stalin, vuole rispecchiare il suo appoggio alla politica del dittatore, al quale ha più volte espresso, come emerge da un fitto scambio epistolare tra i due, la sua ammirazione, senza però risparmiargli critiche.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Si vedano le memorie di I.F. Popov, *Lenine à Bruxelles*, in *Lénine tel qu'il fut, souvenirs de contemporains*, 3 voll, Editions du Progrès, Moscou 1965, vol 3, p. 142.

¹⁹⁵ Armin Knigge, *Eine schwere Schuld – Gorki und Stalin*, in „Der unbekannte Gorki“, 2006. (<http://der-unbekannte-gorki.de/index.php?e=7>)

La scelta di Maxim Vallentin di portare in scena proprio questo testo di Gorki viene spiegata dalla critica ufficiale con la necessità di instaurare un parallelo tra la situazione della DDR agli inizi degli anni Cinquanta e quella della Russia rivoluzionaria, in quanto:

So wie die junge Sowjetmacht mußte auch die Arbeiterklasse der DDR die neuen Kampfformen des versteckt wühlenden Klassengegners durchaus lernen, um ihm das Handwerk zu legen. Der konterrevolutionäre Putschversuch im Juni 1953 hatte bewiesen, daß der imperialistische Gegner kein Mittel unversucht ließ, um die Arbeiter-und-Bauern-Macht zu stürzen. [...] Deshalb inszenierte Vallentin dieses Werk einerseits als ein Gesellschaftsgemälde über die historisch-konkrete Umbruchssituation in Rußland. Andererseits verstärkte er alle Tendenzen des Stücks, die unmittelbaren Bezug zur Gegenwart der DDR hatten.¹⁹⁶

Ancora una volta la scelta della pièce sottostà alle esigenze propagandistiche, tuttavia è ipotizzabile una motivazione più attinente all'aspetto drammaturgico: *Dostigajev und andere* è l'unica opera adattabile alla linea ufficiale della SED, sia per l'argomento trattato, sia per la descrizione del nemico di classe che nella messa in scena al Maxim-Gorki-Theater viene rappresentato come misero e moralmente decadente e non come un nemico pericoloso e astuto.

Der offizielle Heiligenschein passte sehr wenig zu dem Dramatiker Gorki, dessen wichtigste und ergreifendste Helden Landstreicher, Deklassierte, Ausgestoßene, Intelligenzler und Bourgeois waren. Sein Name verpflichtete das Ensemble auf realistische Darstellungsweise, den Standpunkt der Arbeiterklasse, auf Parteilichkeit, die den um eine bessere Zukunft kämpfenden Menschen in den Mittelpunkt stellt, und Engagement für die sozialistische Gesellschaft.¹⁹⁷

Il risultato finale è lodato come sempre dalla critica a cui però non sfugge un indiretto indebolimento dello spietato inasprimento dei conflitti sociali tipici della produzione gorkiana, a favore delle necessità propagandistiche.

Questo “raddrizzamento” ideologico illustra, da un lato la cieca fedeltà di Vallentin al partito e alle sue direttive, dall'altro chiarisce l'intenzione che si cela dietro alla volontà di intitolare il

¹⁹⁶ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 331.

¹⁹⁷ *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, p. 108.

nuovo teatro proprio a Maksim Gorkij. Non si tratta, infatti, di una scelta volta a celebrare la complessa e variegata personalità artistica dell'autore russo, ma volta solo ed esclusivamente a esaltare il Gorki sovietico, in quanto fondatore del Realismo socialista. Il Maxim-Gorki-Theater è il *Parteitheater* della SED e, in quanto tale, deve rispecchiare fedelmente la linea ufficiale dettata dalla Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten che obbliga sia gli attori, sia i registi a non confrontarsi con altre tematiche o problematiche più profonde e contraddittorie: in quanto teatro di stato, il Maxim-Gorki-Theater deve limitarsi a rispecchiare, difendere e a propagandare la “vera” e “giusta” posizione nell'ambito della battaglia ideologica della Guerra fredda che, come visto, assume sin da subito toni molto aspri.

Ciò giustifica anche lo scarso numero di opere di Gorki inscenate al Maxim-Gorki-Theater: dal 1952 al 1989 ne vengono rappresentate solo otto: *Dostigaev und andere* (1954), *Nachtasyl* (1957), *Feinde* (1959), *Egor Bulyčov und andere* (1962), *Vassa Železnova* (1967), *Barbaren* (1972), *Die Letzen* (1975), *Kleinbürger* (1982).

Il legame tra Gorkij e l'omonimo teatro riguarda anche e soprattutto lo stesso Maxim Vallentin, che deve allo scrittore il suo nome di battesimo: suo padre, Richard Vallentin, si era occupato nel 1903 della regia della celebre prima di *Nachtasyl (Na dne)* al Kleines Theater unter den Linden (Schall und Rauch) in cui aveva anche interpretato il ruolo di Satin, mentre la madre di Vallentin, Elise Zachow, interpretava, in avanzato stato di gravidanza, il ruolo di Anna e Max Reinhardt quello di Luka.

Non stupisce, dunque, la successiva ammirazione di Vallentin per l'autore, ammirazione che lo spingerà a fondare la compagnia di Agitprop Das Rote Sprachrohr. Non stupisce neanche l'entusiasmo di Vallentin nell'accettare l'incarico di fondare e dirigere un teatro a Berlino intitolato proprio a Gorki, con l'obiettivo di farne uno strumento di rieducazione antifascista. Vallentin avrebbe voluto inaugurare il Maxim-Gorki-Theater proprio con la messa in scena di *Nachtasyl*, ma deve accettare le direttive della Staatliche Kommission für Kunstangelegenheit che opta invece per *Für die auf See*, in quanto reputa *Nachtasyl* troppo sofisticato e poco pragmatico, a causa del dilemma filosofico se sia più giusto consolare la povera gente con tranquillizzanti bugie o incitarli alla rivolta e alla ribellione.

Vallentin decide quindi, forte della sua esperienza e preparazione, di prendere tempo per preparare i membri del suo Junges Ensemble, secondo il medesimo approccio di studio adottato a Weimar, a una messa in scena della sua opera preferita di Gorki, che possa essere il più conforme possibile alle direttive ufficiali contemporanea.

Nel frattempo, Vallentin continua ad alternare messe in scena di opere sovietiche a quelle di “classici” adatti alla funzione propagandistica del teatro. Resosi conto, dell'impossibilità di portare in scena solo opere sovietiche o russe, Vallentin decide nel 1953 di chiamare al Maxim-Gorki-Theater il regista Hans-Robert Bortfeldt che dal 1948 al 1950 ha diretto il Deutsches Nationaltheater e la Staatskapelle di Weimar per poi diventare capo drammaturgo della DEFA. Dal 1953 Bortfeldt si sarebbe dovuto occupare della messa in scena di classici tedeschi ed europei. Dopo aver inscenato *Die Mitschuldigen*, Bortfeldt porta in scena *Komödie der Irrungen* (*The Comedie of Errors*) di Shakespeare il 2 luglio 1954. La successiva stagione teatrale viene inaugurata il 17 settembre 1954 con *Der Bibelpelz* di Gerhart Hauptmann, per la regia di Werner Schulz-Wittan.

L'intenzione di trovare negli eroi “classici” riferimenti e analogie alla battaglia per la rieducazione e lo sviluppo di una coscienza antifascista e democratica è sicuramente la motivazione principale per la scelta di quest'opera del naturalismo tedesco, ma non l'unica. L'ambientazione berlinese, così come il frequente ricorso al dialetto locale al linguaggio colloquiale dei vari personaggi dell'opera, contribuisce sicuramente allo scopo propagandistico. La critica sociale di Hauptmann si rivela molto più efficace ai fini rieducativi e propagandistici dei vari testi sovietici, reputati troppo monotoni e di difficile ricezione per il pubblico tedesco. Mutter Wolfen, la protagonista e personaggio chiave, incarna perfettamente la contraddizione della società capitalistica, in quanto costretta a rubare per poter saldare i suoi debiti. L'epoca in cui è ambientata la pièce è quella guglielmina, caratterizzata dall'ingiustizia sociale nei confronti delle classi sociali meno abbienti, e Mutter Wolfen, per poter saldare i suoi debiti, ricorre al furto di una pelliccia e di legname che intende poi rivendere, riuscendo a spuntarla a causa dell'ottusità e paranoia delle forze dell'ordine, troppo impegnate a scovare elementi sovversivi da non rendersi conto dei problemi della povera gente. Mutter Wolfen non può, ovviamente, cambiare da sola la società e quindi, si adatta alle regole di sopravvivenza che essa impone. Si tratta indubbiamente di un'interpretazione in tutto e per tutto in linea con la propaganda politica, ma anche con il compito prefissato di appropriarsi della drammaturgia “classica” per sottrarla alla cultura borghese. Questo compito, in realtà, giunge con qualche anno di ritardo al Maxim-Gorki-Theater rispetto agli altri teatri della Repubblica ed è interpretabile come una fase transitoria necessaria e spiegabile con l'assenza di una produzione drammaturgica tedesca contemporanea di qualità e, contemporaneamente con il poco interesse del pubblico per la drammaturgia russa e sovietica. La messa in scena di Werner Schulz-Wittan giunge, infatti, con tre anni di ritardo rispetto a quella tenutasi nel marzo 1951 al

Kammerspielen des Deutschen Theaters per la regia di Egon Monk, che vede la fusione di due opere di Hauptmann: *Biberpelz und Roterhahn*. A questa rivisitazione di Brecht suggerita da Therese Giehse¹⁹⁸, che interpreterà il ruolo della protagonista, partecipa anche Monk che ricorda di una piacevole serata trascorsa con lo stesso Brecht in un hotel di Monaco di Baviera a leggere le opere di Hauptmann, in cui «Wir lernten Hauptmann schätzen»¹⁹⁹. *Der rote Hahn*, scritto nel 1901, è il naturale proseguimento della storia di Mutter Wolffen che si è risposata ed è diventata un'esponente della borghesia, ma la mentalità della donna e il suo desiderio di ascesa sociale non sono cambiati e, ancora una volta, riesce a commettere un imbroglio che resta impunito.

Brecht apprezza in particolar modo l'efficacia comunicativa del colorito dialetto berlinese del personaggio di Hauptmann, da cui trae spunto nel 1938 per la protagonista della sua *Mutter Courage und ihre Kinder*, ma la doppia messa in scena del Berliner Ensemble altera il senso naturalistico dell'originale e la pièce verrà abbandonata dopo quattordici rappresentazioni.²⁰⁰ Il motivo per cui la critica ufficiale non menziona la messa in scena di Werner Schulz-Wittan, ma quella di Brecht del 1951, è legato proprio all'aspetto linguistico che viene totalmente stravolto, eliminando la componente comica che contraddistingue Mutter Wolffen:

...Horndumm . . . Das kann ich ihn' sagen wenn s druff ankommt: dem stehl ich a Stuhl unterm Hinlern weg!" Das ist ein Kernsatz in diesem Stück aus dem eisernen Bestand unserer heiteren Bühnenliteratur. Früher, als höchstpersönlich noch die Wehrhahns mit stehkragengestütztem Doppelkinn schnurrbartbewehrt die preußischen Amtsstuben regierten, gab es immer Ärger mit der Zensur, wenn er gesprochen werden sollte. Die ungeschminkte Bezeichnung desjenigen Körperteils, auf dem auch preußische Amtsvorsteher, selbst wenn sie dem urigsten Ariel angehören, gegebenenfalls zu sitzen nicht umhinkönnen, erregte sittlichen Anstoß. Die Schauspielerinnen aber wußten sich zu helfen. Sie ersetzten das ominöse Wort durch eine unmißverständlich drastische Geste — und die Leute im Zuschauerraum bogen sich vor Lachen. Später verlor die Prüderie

¹⁹⁸ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* 8 Bände, Bd. 6: 1947 – 1956: *Antigonemodell 1948. Couragemodell 1949. Über die Benutzung von Modellen. Neue Technik der Schauspielkunst. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, p. 317.

¹⁹⁹ Egon Monk, *Mutter Courage in München*, «Sinn und Form: Beiträge zur Literatur» 1/1998, pp. 74.

²⁰⁰ Sulle modifiche apportate da Brecht e le differenze con l'originale si vedano: Gerhard Fischer, *Der Naturalismus auf der Bühne des epischen Theaters: Zu Brechts Bearbeitung von Hauptmanns Der Biberpelz und Der rote Hahn*, in «Monatshefte 67», Heft 3, 1975, pp. 225-236.

Heinz-Dieter Tschörtner, *Bertolt Brecht und Hauptmann*, in «Weimarer Beiträge» 3/1986, pp. 386-413.

beträchtlich an Reiz, und das entgegengesetzte Extrem gewann Popularität. In den meisten „Biberpelz“-Aufführungen, die wir vor und nach dem zweiten Weltkriege sahen, sollte der Stuhl dem Herrn Baron nicht nur unterm Hintern, sondern geradezu, Verzeihung, unterm Arsch fortgestohlen werden, und der Jubel im Parkett war womöglich noch größer. Jetzt, bei der Premiere im Gorki-Theater war man wieder auf den diskreteren Ausdruck Hauptmanns zurückgekommen. Aber im Zuschauerraum blieb alles still. Es lachte niemand. Das ist der Unterschied. Eine Kleinigkeit, gewiß, jedoch in bestimmter Hinsicht charakteristisch für den Gesamteindruck der Aufführung. Es gab noch immer genug zu lachen in dem intimen kleinen Haus am Kupfergraben; der dreiste Witz, mit dem die Wolfen und ihre Kumpane Herrschaftswahn nebst Gottesgnadendünkel der ganzen preußischen Junkerwirtschaft von ehemals auf die Schippe nehmen, ist ja doch unverwundlich und muß sich immer behaupten. Aber er kann mit unterschiedlicher Intensität wirken. Werner Schulz-Wittan als Regisseur machte einen großen Bogen um alles Derbe, um jeden Effekt, der etwa hätte billig und laut aussehen können. Sein „Biberpelz“ war sozusagen aus Seide gearbeitet, vornehm, aber nicht ganz paßrecht und im Winter nicht sehr warm.²⁰¹

L' aumento di pubblico spinge Vallentin a continuare con la rappresentazione di classici della drammaturgia mondiale e porta in scena in scena il 1° ottobre del 1954 *George Dandin* di Molière per la regia di Hans-Robert Bortfeldt. Nel 1955 Vallentin porta in scena *Das Schiff auf der Donau* del suo amico Friedrich Wolf. La scelta di inscenare un' opera di Wolf conferma quanto affermato dalla critica a proposito dello scarso valore della produzione contemporanea:

Es war nicht zu erwarten, daß sich [...] die Eroberung eines neuen Gegenstands sofort in einer Reihe von Meisterwerken niederschlug. Vor den Dramatikern lag ein schwieriger Weg ins Neuland, der tiefe Einsichten in völlig neue Bewegungsformen der gesellschaftlichen Widersprüche voraussetzte.²⁰²

La critica motiva questa assenza di “capolavori” attraverso lo scarso interesse del pubblico per la triste realtà quotidiana della DDR a causa dell' azione di disturbo dell' avversario politico, che specialmente a Berlino risulta essere impossibile da sconfiggere, e soprattutto, come afferma

²⁰¹Hans Ulrich Eylau, *Der Spaß war da, aber gebremst, Hauptmanns „Biberpelz“ im Maxim-Gorki-Theater in „Berliner Zeitung“, 22.9.1954.*

²⁰² Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, pp. 211-212.

Brecht, del desiderio dello spettatore di non vedere se stesso sul palcoscenico, bensì, «außergewöhnliche Charaktere in starken nicht alltäglichen Konflikten sich bewähren zu sehen»²⁰³ Per il Maxim-Gorki-Theater e la sua funzione politica imprescindibile, la scelta non può che ricadere, visto lo scarso apprezzamento, ma anche la difficile ricezione della drammaturgia sovietica, su uno *Zeitstück* di Friedrich Wolf che viene rappresentato per la prima al Maxim-Gorki-Theater il 2 febbraio 1955.

La scelta di Vallentin di portare in scena un testo sconosciuto di Wolf nasce dalla volontà di evitare la concorrenza diretta con gli altri teatri di Berlino e della Repubblica, dove vengono messe in scena e pièce più celebri. *Das Schiff auf der Donau* risale al 1938 ed è ambientato poco dopo l'occupazione nazista dell'Austria. Quando, nel maggio 1938, iniziano le persecuzioni a Vienna, la nave Hephaistos diventa una prigione temporanea per tutti i perseguitati dal regime hitleriano: disertori, comunisti, ebrei e oppositori borghesi. Tutti si ritrovano stipati nella stessa prigione e non manca la disponibilità e la volontà di creare un fronte d'opposizione antifascista: il prigioniero fuggito dal campo di concentramento, il parroco antifascista, la giovane ragazza ebrea Hanna e il soldato di guardia nazista Sepp. Vallentin pone l'accento proprio sulla storia d'amore che sboccia tra Sepp e Hanna sia per rispettare la volontà dell'autore di scrivere un testo che invitasse alla formazione di un fronte popolare antifascista, sia per mettere in luce la differente valutazione del passato nazista nelle due Germanie e la differenza tra i criminali di guerra, graziati dalla politica di amnistia della BRD e i semplici soldati, incarnati dal personaggio di Sepp, che si sono ribellati alle barbarie naziste. La pièce termina con la "conversione" di Sepp che comprende l'importanza dell'amore e l'imprescindibilità della felicità del singolo e di quella della società. Sepp decide di far salpare la nave alla volta della Cecoslovacchia e salvare così la sua amata e gli altri prigionieri. Il sipario si abbassa proprio mentre Hanna si volta indietro per scorgere il suo innamorato rimasto a terra.

Diese Uraufführung markiert gewissermaßen den Abschluß der ersten Etappe in der Entwicklung der Regiepersönlichkeit Maxim Vallentins nach 1945. Damit wird zugleich die Aufbauphase des Maxim Gorki Theater beendet²⁰⁴.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 335.

Così viene sintetizzata ufficialmente l'esperienza di Vallentin, tacendo volutamente sull'esperienza da regista che Vallentin ha acquisito con il Junges Ensemble. Nessuna menzione meritano, ovviamente, anche tutte le messe in scena fallimentari dei primi tre anni di attività del Maxim-Gorki-Theater. Si tratta di un esempio concreto di autocensura a posteriori che, assieme alla mancata pubblicazione dei manoscritti, permette alla DDR di cancellare de facto una parte di storia drammaturgica fallimentare ritenuta scomoda.

3.5. Il Maxim-Gorki-Theater e la Guerra fredda tra drammaturgia sovietica e prestigio occidentale: 1955-1961.

L'ultima opera inscenata da Bortfeldt è *Der schöne Mann (Krasavec muzhchina)* di Aleksander Ostrovskij,²⁰⁵ rappresentata per la prima volta in lingua tedesca il primo aprile 1955. Si tratta di uno dei lavori meno conosciuti della produzione dell'autore russo. Rappresentato per la prima volta a Mosca nel 1882, sollevò indignazione per la depravazione morale di una borghesia decadente in esso descritta come venale e promiscua: stupidità, avidità, astuzia, corruzione sono le caratteristiche degli uomini rappresentati, interessati solo al denaro, mentre le donne sono alla perenne ricerca del bell'uomo da sposare.

Zoia è una ingenua e ricca fanciulla che sposa un ragazzo bellissimo, ma al contempo avido e vanitoso, Apollon. Questi, dopo sei anni di matrimonio, e dopo aver sperperato il patrimonio della giovane consorte, decide di sfruttare la propria bellezza per arricchirsi e, per arrivare al suo scopo non esita ad approfittare ancora economicamente della moglie. Riesce a convincerla, grazie a un insieme di menzogne e false promesse, a farsi cogliere in flagrante dal marito in un *Schäferstündchen* con un ricco uomo, in modo da poter chiedere la separazione per poi, in seguito, risposarla in cambio di una cospicua somma di denaro. Zoia, follemente innamorata, acconsente a questa umiliazione, in quanto convinta di salvare il marito dalla bancarotta. Apollon, però non si accontenta e qualche tempo dopo, ritrovandosi sommerso dai debiti di gioco, decide di offrire la propria moglie al suo creditore. Zoia si rifiuta e, umiliata, si rende conto dell'uomo che ha di fronte e crolla in uno stato di profonda amarezza, grazie al quale riesce a maturare e a uscirne forte, determinata, ma al contempo per nulla amareggiata o

²⁰⁵ Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1866), drammaturgo russo, esponente di spicco del realismo.

desiderosa di vendetta. Il finale, tipico dalla commedia, vede la riappacificazione della coppia in seguito al pentimento di Apollon e alla promessa di cambiare.

La critica tedesca nel 1955 strumentalizza quella che originariamente era una commedia dai toni fortemente satirici, definendola un ottimo esempio della decadenza morale della società capitalistica, ma non risparmia una critica sapientemente velata alla messa in scena e alla regia di Bortfeldt, rea di aver inserito dettagli inutili e pause superflue che rallentano l'azione e mortificano il genere dell'opera, quello della commedia:

Dieses Stück ist weder episch noch breit angelegt: es verläuft in einer Senkrechten mit der Beschleunigung des Fallgesetzes. Ein Ritardieren ist einfach „naturwidrig“. Man darf zudem nicht das Räderwerk der Regie knarren hören. Es ist eine Komödie, zwar hart an der Grenze des Tragischen siedelnd, aber doch eine Komödie. Nichts wäre falscher sie mit Bleigewichten zu behängen. Das ergibt nicht Gewichtigkeit, sondern Schwerfälligkeit. (Das Leichte muss nicht das Seichte sein!) Von diesem grundsätzlichen Schönheitsfehler abgesehen, war der Abend ein Gewinn. Er war ein Gewinn durch die Bekanntschaft mit einem für uns neuen Werk Ostrowskis und Gewinn der großen, darstellerischen Kunst.²⁰⁶

Erika Wilde, dopo aver ampiamente tessuto le lodi dei vari attori per la loro sapiente interpretazione e aver ripetutamente celebrato la riuscita della prima, ritorna, al termine della recensione, sulle lacune della messa in scena e lo fa servendosi di un dettaglio marginale, che tuttavia lascia ancora una volta trasparire la scarsa attenzione dedicata alla drammaturgia, a vantaggio del valore politico e propagandistico che si cela dietro la scelta di portare sul palcoscenico filogovernativo una pièce semisconosciuta:

Kleine Randbemerkung: Es ist neuerdings Usus, die Herren möglichst mit den Händen in den Taschen agieren zu lassen [...] Dieses nonchalante – sagen wir konziliant: nonchalant – Benehmen einer Dame gegenüber ist zu Ostrowskis Zeiten absolut verpönt gewesen. Es lohnte vielleicht einmal die theatergeschichtliche Forschung, was die Herren Akteure damals wohl mit den Händen angefangen haben...²⁰⁷

²⁰⁶Erika Wilde, „*Der schöne Mann*“ von A. N. Ostrowski im Maxim Gorki Theater, in «Theater der Zeit», 1955, Heft 5, pp. 41-43.

²⁰⁷ Ibidem.

L'articolo viene concluso ribadendo ancora una volta l'ottima riuscita della prima, nonostante quelli che vengono definiti piccoli dettagli da rivedere. L'allusione alla mancata cura dei dettagli e le velate critiche alla messa in scena, sapientemente nascoste e appositamente sminuite per non incorrere in conflitto con il sistema, confermano l'impossibilità di criticare le messe in scena del Maxim-Gorki-Theater, senza minare alla base le intenzioni propagandistiche e, di conseguenza, entrare in aperto conflitto con la politica della SED.

La prudenza nella censura preventiva da parte della critica è sicuramente riscontrabile in tutto l'ambito culturale della DDR, ma è palesemente più forte e presente nei confronti del teatro dietro la Neue Wache: l'insistenza con cui Wilde sottolinea il successo della serata stona con quelle lacune drammaturgiche che emergono chiaramente dalla recensione e che Wilde sminuisce altrettanto frequentemente, poiché conscia della funzione politica del teatro di cui scrive.

La morte improvvisa di Bortfeld, avvenuta un mese dopo la prima di *Der schöne Mann*, costringe Vallentin a trovare un nuovo regista. La scelta ricade inizialmente su Gerhard Wolfram, trentatreenne regista a Senftenberg, da cui era rimasto colpito anche Brecht che lo avrebbe voluto ingaggiare per il suo Berliner Ensemble, ma Wolfram rifiuta la proposta del celebre drammaturgo. All'inizio degli anni Cinquanta, il teatro della DDR offre un sistema tripartitico: la scelta è infatti tra *Klassik*, Brecht e Stanislavskij. Chi non si adatta, non ha alcuna possibilità di lavorare. Wolfram, che a questo proposito parla di *Dreierreibung*,²⁰⁸ opta per il Maxim-Gorki-Theater, in quanto più vicino alla sua concezione teatrale, basata sull'attualità, sulla vivacità e un maggiore coinvolgimento e afflusso di pubblico. Wolfram lavorerà al Maxim-Gorki-Theater fino al 1965 dove affianca e collabora con Vallentin, inizialmente, in qualità di assistente drammaturgo di John, e poi come drammaturgo capo. Vallentin decide di affidargli la regia di un'opera contemporanea sconosciuta, *Sturmflut* di Erich Blach, commissionata all'autore dal governo della DDR. *Sturmflut* è il primo esperimento di portare in scena una pièce di attualità, scritta appositamente per la rappresentazione al Maxim-Gorki-Theater, ma anche una conferma dell'inadeguatezza della drammaturgia contemporanea. Erich Blach è un autore quarantenne comunista di Rostock che accetta di scrivere un testo teatrale sull'inondazione che ha colpito la costa tedesca del Mar Baltico nel 1954. Le aspettative sono molto alte, tanto che "Neues Deutschland" anticipa il 24 luglio 1955 quello che sarà il debutto

²⁰⁸ Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1946-1966: Seine Ereignisse - seine Menschen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 2014, p. 608.

berlinese di Blach con cui il Maxim-Gorki-Theater intende aprire la stagione teatrale 1955/1956. Nell'articolo viene brevemente presentato l'autore, per poi passare a presentare *Sturmflut*, definito "ein modernes deutsches Stück"²⁰⁹. Il 17 settembre 1955, sempre su "Neues Deutschland", viene pubblicato in prima pagina un trafiletto in cui si riferisce:

Im Berliner Maxim-Gorki-Theater erlebte Erich Blachs Schauspiel „Sturmflut" gestern Abend seine Uraufführung, zu der der Präsident der Deutschen Demokratischen Republik, Wilhelm Pieck, anwesend war. Die Regie des Stückes, das im Winter 1954 an der Ostseeküste spielt, führte Gerhard Wolfram.²¹⁰

Si tratta, palesemente, di un grossolano errore, visto che la prima di *Sturmflut* non è avvenuta il 16 settembre 1955, bensì, come si evince dalle fonti ufficiali, solamente il 18 settembre,²¹¹ mentre John fa risalire la prima di *Sturmflut* al 15 settembre.²¹² In ogni caso, questa svista editoriale, oltre a confermare l'esistenza di un forte controllo censorio preventivo nella DDR, è indice dell'insuccesso della messa in scena, dovuta allo scarso valore della pièce, confermato, a sua volta, dallo scarso numero di rappresentazioni e dal basso afflusso di spettatori: la prima, avvenuta effettivamente il 15 settembre, non viene affatto recensita dalla stampa che si limita a registrare la partecipazione di Pieck a una manifestazione pubblica, e che non dedicherà mai una recensione alla messa in scena di *Sturmflut*. L'opera non trova menzione nella storia ufficiale del teatro della DDR e non verrà mai pubblicata e anche per Wolfram la fallimentare messa in scena segna la fine della sua breve esperienza da regista al Gorki, dove resterà in qualità di drammaturgo. Questa discrepanza tra i dati ufficiali del Maxim-Gorki-Theater e quelli forniti da Hans-Rainer John continua anche in riferimento alla produzione successiva, *Nante und Verwandte* di Adolf Glassbrenner, per la regia di Walter Richter-Reinick, che secondo John e "Neues Deutschland", sarebbe stata rappresentata per la prima volta proprio la mattina di domenica, 18 settembre 1955:

²⁰⁹ Claus Hammel, *Unser Künstlerporträt: Erich Blach* in, „Neues Deutschland“. Berliner Ausgabe, 24.7.1955.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, p.180.

²¹² Cfr. p. 120.

Mit großem Erfolg führte das Berliner Maxim - Gorki - Theater am Sonntagvormittag Szenenfolgen und politische Lyrik des Berliner Volksdichters Adolf Glaßbrenner unter dem Titel „Nante und Verwandte — Altberliner Bilderbogen“ durch. Die Veranstaltung wird am kommenden Sonntag wiederholt.²¹³

Secondo i dati ufficiali del Maxim-Gorki-Theater, invece, la prima sarebbe avvenuta circa un mese dopo, il 16 ottobre 1955. L'idea di accostare l'ideale politico della Rivoluzione del 1848, evidenziando il ruolo della classe operaia, con la figura popolare di Eckensteher Nante con la sua *Berliner Schnauze* non porta, tuttavia, i risultati sperati in termini di affluenza di spettatori, anche a causa della collocazione domenicale, ma riesce in ogni caso ad attirare al Maxim-Gorki-Theater una nuova fetta di pubblico meno colto e più diffidente, contribuendo ad abbattere i pregiudizi nei confronti di quello che era ancora considerato il “Russentheater”.

Vallentin decide di ripiegare su un classico tedesco per rimediare alla disastrosa rappresentazione di *Sturmflut* e porta in scena, il 5 ottobre 1955, *Die Räuber* di Schiller, che viene esaltato dalla critica come la successiva che verrà riproposta il 29 aprile 1960 con la collaborazione di Hans Dieter Mäde che prende de facto il posto di Bortfeldt. La critica apprezza molto la messa in scena di Vallentin e in particolar modo:

Der soziale Gestus der Figuren: Die Grundbesitzerideologie des Franz und die bürgerlich-revolutionäre Haltung Karls. In der Auseinandersetzung mit flach psychologisierenden Interpretationen trat das Brüderpaar sogar in einem auffällig neuartigen Kontrast vors Publikum.²¹⁴

La critica apprezza a tal punto il “nuovo” Franz da scorgere in lui l'egoismo della classe borghese e da arrivare a descriverlo come: «Urtyp kurzichtigen Machtdenkens, wie er sich später im Faschismus zur Vollendung ausbilden wird».²¹⁵ La critica tace però sul reale significato dell'ottimo riscontro di pubblico e su ciò che esso rappresenta per il Maxim-Gorki-Theater: il fallimento della drammaturgia sovietica nel teatro dedicato al padre del Realismo socialista.

²¹³ „Neues Deutschland“, 20.9.1950.

²¹⁴ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 2, p. 204.

²¹⁵ Henryk Kelsch, *Ein gelungenes Wagnis „Die Räuber“ im Maxim Gorki Theater Berlin*, in „Neues Deutschland“, Berliner Ausgabe, 13.5.1960.

La scelta di Vallentin di limitare il più possibile la drammaturgia sovietica a favore di un repertorio europeo e classico, in attesa di una drammaturgia contemporanea adeguata, ha come conseguenza primaria la riduzione del margine di esclusività e innovazione del cartellone del Maxim-Gorki-Theater che si avvicina pericolosamente a quello del Deutsches Theater e, soprattutto, al Berliner Ensemble dando vita a una concorrenza che si manifesta in particolare in riferimento proprio alla messa in scena delle opere di Gorki: nel marzo 1957 viene portato in scena al Deutsches Theater *Kleinbürger*, mentre Vallentin rappresenterà la sua pièce preferita di Gorki, *Nachtsyl*, solo a fine agosto dello stesso anno.

Rühle sintetizza così la proposta di Wolfram e la decisione di Vallentin di fare concorrenza nell'ambito classico a Langhoff, portando in scena opere estranee alla concezione legata al Maxim-Gorki-Theater e cercando una risonanza internazionale per il proprio teatro:

Nicht ohne Grund schlug Wolfram immer wieder vor, dem Gorki-Theater einen anderen Namen zu geben. Der junge, tüchtige Dramaturg drängte auf einen weiteren, europäischen Spielplan. Wenn das Gorki-Theater, das gegen Brechts Theater gegründet war, gegen das Berliner Ensemble nicht ankam, dann doch endlich gegen Langhoff. Auf diesem Wege kamen: *Clavigo*, *David und Goliath* [...] und – das gehörte zu den Überraschungen – im Juni 1957 *Generationen* von Gen Weymann, das Stück, das Oscar Fritz Schuh im Januar 1955 in Westberlin uraufgeführt hatte: Das veränderte das Gesicht des Gorki-Theaters. Und nach der Konzession: *Stürmischer Lebensabend* von Rachmanow, kam sogar Besuch aus Großbritannien: Joan Littlewood.²¹⁶

Vallentin deve dunque adattarsi alla spietata concorrenza della scena teatrale berlinese che riguarda gli altri teatri di Berlino Est, costretti a dover ricorrere a messe in scena di opere in grado di contrastare l'offerta dei teatri occidentali, che il pubblico berline considera più attraenti.

Occorre a questo proposito ricordare che dal 1953 aumenta l'autonomia dei singoli teatri nella scelta del cartellone che diventa, almeno formalmente, responsabilità dei singoli intendenti, mentre la Staatliche Kommission für Kunstangelegenheit si limita a "indirizzare" verso opere

²¹⁶ Rühle, *Theater in Deutschland 1946-1966* p. 609.

e concezioni teatrali conformi all'ideologia nonché a combattere contro «reaktionäre Einflüsse der spätbürgerlichen Ideologie im Theaterleben».²¹⁷

A differenza degli altri teatri della città, tuttavia, quello diretto da Vallentin non può dimenticare la funzione di propaganda politica e culturale che informa il Maxim-Gorki-Theater e deve, di conseguenza, portare in scena testi conformi al canone.

Il 1956 si apre con la messa in scena di *Gespenter* di Ibsen che ben si presta a propagandare la decadenza morale della società capitalistica. Segue, il 14 febbraio, un'altra opera sovietica contemporanea: *Geburtstag (Den' rozhdenija)* di Dmitrij Alekseevič Šeglov del 1954, per la regia di Wilhelm Gröhl. Rappresentata per la prima volta nel 1954 nel teatro di Ust'-Kamenogorsk, nell'odierno Kazakistan, si rivela il più grande insuccesso in termini di numero di spettatori e, dopo meno di un mese, sparisce dalla scena teatrale senza lasciare una qualsivoglia traccia. Il tema centrale è quello dell'importanza della verità, anche tra amici e familiari: Evgenij Titov, figlio dell'insegnante Varvara, festeggia il suo compleanno con la moglie e l'amico Danil che ha appena scritto un lavoro di astronomia in cui smentisce la teoria di Mussatov, il direttore dell'istituto che frequenta. Evgenij deve recensire il lavoro dell'amico, ma non osa poiché non vuole offendere il suo direttore. Sia sua moglie, sia sua madre cercano di convincerlo, facendogli notare l'errore e la vigliaccheria del suo gesto.

Il testo si rivela di per sé molto debole, ma Ihering preferisce in questo caso ricorrere all'autocensura preventiva e scagliarsi contro il regista, stroncando la messa in scena di quello che viene definito ipocritamente:

Ein Stück der Aufklärung, das für den Mut der Kritik eintritt. Leider aber bleibt es in vielen Szenen im Allzu-Familiären stecken, und hier setzt die Kritik der Aufführung ein. Der Regisseur Wilhelm Gröhl hat so klar wie selten ein Spielleiter gezeigt, wie man ein Stück nicht inszenieren darf. Alle Gänge fast sind sinnlos, die Pausen stimmen nicht mit dem Text überein. Sie wirken wie eine Karikatur auf den notwendigen realistischen Stil, in dem ein solches Stück gespielt werden müßte. [...] Das Maxim-Gorki-Theater hat noch keinen Ersatz für Hans-Robert Bortfeldt gefunden. Wir machen es uns angeblich zu bequem mit den Regisseuren.²¹⁸

²¹⁷ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 205.

²¹⁸ Herbert Ihering, *Bemerkungen zu Theater und Film*. In «Sinn und Form: Beiträge zur Literatur», 1956, Band 2, pp. 315-323, p. 317.

Vallentin reagisce a questo insuccesso, e alla mancanza di un'adeguata drammaturgia contemporanea, rivolgendosi al suo compagno d'esilio moscovita, Johannes R. Becher, dal 1954 ministro della cultura della DDR. Becher propone di mettere in scena per la prima volta una sua opera, composta in esilio, ma pubblicata solo nel 1953: *Der Weg nach Füssen*. Il tema della pièce si rivelerà essere una delle certezze drammaturgiche della DDR, e in particolar modo, degli anni Cinquanta: il regime nazista e la resistenza antifascista. Anche in questo caso, come anche nella messa in scena di *Das Schiff auf der Donau*, si assiste a una strumentalizzazione del tema che deve contribuire alla guerra ideologica all'epoca della Guerra fredda.

Il protagonista è Friedrich Knauer, consigliere segreto e proprietario di un'officina che fabbrica carri armati. Knauer stringe a un accordo con i fascisti, nonostante il dichiarato disprezzo per Hitler, che gli permette di aumentare i profitti, non si fa nessuno scrupolo nel mandare i suoi connazionali in guerra siccome troppo preso dall'idea di aumentare i suoi guadagni e non esita neanche ad appropriarsi del patrimonio del suo amico ebreo. Ci sono però, ovviamente, anche dei buoni tedeschi che non conoscono l'ipocrisia, che si oppongono al fascismo e che fonderanno una Germania libera e democratica.

Knauer incarna perfettamente l'atteggiamento tenuto dalla borghesia tedesca nei confronti di Hitler: nonostante lo abbia disprezzato in più occasioni, la borghesia decide comunque di stringere un accordo con il dittatore al fine di garantire i suoi privilegi. La critica celebra ovviamente la buona riuscita della prima e non può fare a meno di stabilire un paragone tra la borghesia di allora e la borghesia tedesca occidentale:

[...] Die Knauers in Westdeutschland, mögen sie heißen, wie sie wollen, Sie haben, wenn auch unter anderen Vorzeichen, schon wieder einen Teufelpakt geschlossen. Und der Dichter der Zeit erfüllt eine Mission, wenn er daran nicht vorübergeht, denn die Lebensfragen der Nation verlangen von jedem Deutschen eine Entscheidung.²¹⁹

La necessità, ancora una volta, di trovare un riferimento politico anti-imperialistico nell'era della Guerra fredda conferma l'esigenza berlinese di combattere il nemico ideologico reso ancora più scomodo dall'eccessiva vicinanza geografica. Per questo motivo, ma anche per

²¹⁹ Horst Knietzsch, „DER WEG NACH FÜSSEN“ *Schauspiel von Johannes R. Becher im Maxim-Gorki-Theater Berlin* in, „Neues Deutschland“, Berliner Ausgabe 7.4.1956.

accrescere la popolarità del Maxim-Gorki-Theater, il 30 marzo 1956 viene trasmessa per la prima volta la rappresentazione in una diretta televisiva.

So ist der 5. Akt — an der Ostfront ein Höhepunkt der ganzen Aufführung, obwohl er sich in das Geschehen der vorangegangenen vier Akte nicht nahtlos einfügt. Die Gespräche der eingekesselten Soldaten an einem von Grabkreuzen gespeisten Feuerchen inmitten einer Schneewüste, die Selbstbekenntnisse der Ja-Sager, der Dummköpfe und Nichts-Denker, das ist erschütternd und atemberaubend gestaltet.²²⁰

Dopo oltre tre settimane dalla prima, la critica sintetizza così l'importanza della pièce e questa volta si astiene dall'approfondire le lacune drammaturgiche per evidenziare il messaggio propagandistico, limitandosi a lodare l'ottima riuscita della regia di Vallentin.

Alla messa in scena di quest'opera contemporanea, seguono tre classici della drammaturgia europea, comunque conformi alla posizione della SED nella guerra ideologica:

Die Häuser des Herrn Sartorius di George Bernard Shaw, *Die Rivalin ihrer selbst* di Tirso de Molina e *Das Starrsinnige Weib* di Josef Kajetan Tyl.

Nessuna di queste opere trova menzione nella storia drammaturgica ufficiale della DDR. Si tratta, infatti, nel caso della rappresentazione al Maxim-Gorki-Theater di un mero riempitivo in attesa di un'altra opera sovietica che, a sua volta, non trova menzione ufficiale, *Vertrauen* di Alexander Kornejtschuk, rappresentata per la prima volta il 18 novembre 1956 per la regia di Vallentin.

Si tratta di un'opera contemporanea, ben presto dimenticata, che tematizza per la prima volta, indirettamente, gli errori legati al culto della personalità di Stalin.

Una domenica, l'ex studente di filosofia Ovtsharenko parla davanti a un'assemblea di contadini e lavoratori facendo abbondante ricorso a citazioni. Il pubblico, palesemente insoddisfatto dalla mancanza di risposte concrete ai loro problemi, inizia a fischiare copiosamente. Il capo dell'assemblea dissimula i fischi, imprecando contro la richiesta di risposte concrete richieste dal pubblico, mentre si sta riferendo sul futuro. Il pubblico risponde con risate e applausi, sintomatiche sia della ridicolezza delle parole del capo dell'assemblea, sia della paura del potere imperante nella società sovietica.

²²⁰Ibidem.

Un altro esempio dell'ottusità della burocrazia sovietica viene fornito attraverso il personaggio di Dremluga che aspira solamente a prendersi il merito di ogni successo, che fa riscrivere i vari rapporti affinché siano sempre positivi e modificare i vari testi dei discorsi fino a farli diventare uno specchio del proprio pensiero e non della reale situazione politica. I suoi sottoposti si adeguano, ovviamente, alle volontà del capo e gareggiano fra di loro per entrare nelle sue grazie, dando vita a numerosi conflitti che finiscono per l'allontanare ancora di più la burocrazia dal popolo. L'arrivo di un nuovo segretario locale del Partito sconvolge la routine di provincia, fa emergere conflitti interni e riesce a risolvere i problemi legati alla mala gestione di Dremluga, ristabilendo così la "fiducia" del popolo nei confronti della burocrazia e del Partito.

I burocrati rappresentati vengono definiti dalla stampa *Westentaschendiktatoren*,²²¹ che, secondo la migliore tradizione capitalista, si lasciano condurre dalla loro sete di potere e denaro, tralasciando i giusti ideali. Nonostante non ci sia nessun riferimento diretto a Stalin, Kornejschuk critica aspramente le conseguenze del culto stalinista sulla società sovietica. La stampa riconosce il parallelo, pur non citando mai direttamente il dittatore, con un riferimento al XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. La stessa ambientazione dell'opera, che segue di pochi mesi la morte di Stalin, è da ritenersi un'ulteriore conferma del messaggio che l'autore ha voluto trasmettere quando nel 1954 ha portato a termine l'originale in lingua russa che viene erroneamente fatto risalire dalla stampa tedesca al 1955.²²²

Dalla metà degli anni Cinquanta aumenta esponenzialmente il numero di drammaturgia contemporanea socialista non sovietica, affiancata comunque da "sozialistische Klassiker". La motivazione di questa svolta unidirezionale verso il canone del Realismo socialista in ambito drammaturgico è chiaramente di natura propagandistica, come confermato dalla storia ufficiale della drammaturgia nella DDR:

Die progressiven Werke der zeitgenössischen bürgerlichen und das antiimperialistische Thema überhaupt erhalten so eine neue Funktion im Profil des dramatischen Theaterprogramms. Sie werden mit ihrem moralischen Anspruch meßbar an den schöpferischen Auseinandersetzungen zwischen Sozialismus und Imperialismus.²²³

²²¹ „Berliner Zeitung“, 24.11.1956.

²²² Ibidem.

²²³ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 2, p. 27.

La critica registra però anche le difficoltà legate alla costruzione di una cultura socialista unitaria in contrapposizione alla concezione capitalistica che prevede una netta divisione tra arte e intrattenimento. Le motivazioni di queste difficoltà, sapientemente taciute, sono da ricercarsi nella palese monotonia che caratterizza i cartelloni della capitale della DDR, specialmente se confrontati con l'offerta della parte occidentale di Berlino, dove la vita culturale si caratterizza per un'attraente vivacità e varietà.

Il Maxim-Gorki-Theater rispecchia, ovviamente, questo inasprimento ulteriore della linea culturale della SED e, dopo aver inaugurato il 1957 con un classico di Goethe, *Clavigo*, per rispettare l'alternanza di "classici" a opere sovietiche, porta in scena il 6 febbraio 1957 *Bauernliebe* di Miroslav Stehlik, commedia satirica composta nel 1956, basata su un avvenimento realmente accaduto nel 1952.

In un piccolo centro della Cecoslovacchia giungono un giorno due forestieri che asseriscono di essere stati inviati dall'unico autentico governo cecoslovacco, in esilio a Londra, con l'incarico di preparare il giorno X, cioè un colpo di stato. I due trovano l'appoggio del ricco, ma stupido contadino Doudera, fervente oppositore del nuovo ordine socialista, che si offre di ospitarli per una notte. I due, in realtà, sono due ladruncoli specializzati in piccole truffe che, attratti dalla ricchezza di Doudera, si insediano in pianta stabile nella dimora del ricco contadino, adducendo le scuse più assurde per restare il più a lungo possibile e godere delle ottime scorte di cibo e anche della compagnia delle donne di casa.

Nella seconda parte si assiste a una svolta tragica a causa dell'entrata in scena di un vero terrorista e sabotatore capitalista, con una vera pistola e un vero incarico antigovernativo. Il vero sabotatore, giunto nella casa di Doudera, smaschera i due truffatori e decide di ucciderli, ma l'arrivo in casa di un poliziotto, rappresentate del nemico di classe, stravolge i piani del terrorista che punta la pistola contro il poliziotto e fa fuoco. Il proiettile, tuttavia, colpisce Anni, figlia adottiva dei Doudera, che, mettendosi davanti alla pistola, ha voluto salvare la vita all'uomo di cui era innamorata. La morte inaspettata della ragazza invita lo spettatore a riflettere sulla pericolosità del vecchio retaggio culturale che ha condotto al fascismo e che, degnamente rappresentato dal personaggio del ricco Doudera, impedisce di vedere la realtà in modo oggettivo e, quindi, di distinguere il bene dal male:

Der Bauer Doudera ist eigentlich ein ganz gewiegter Bursche, den niemand so leicht hereinlegte. Aber seine Kulaken-Mentalität macht aus ihm einen richtigen Trottel: Er glaubt das Unglaubliche, wenn es nur seinen Wunschtraum zu bestätigen scheint.²²⁴

Il finale tragico e inaspettato serve a illuminare il pubblico sulle nefandezze della lotta di classe e, ovviamente, sulla malvagità del nemico capitalista, davanti al quale non bisogna mai abbassare la guardia. La critica commenta così l'inaspettata conclusione:

Dieses plötzliche Einbiegen des letzten Aktes in Richtung auf eine komödienfremde Katastrophe läßt den Zuschauer nachträglich Gewissensbisse über das Lachen empfinden, zu dem er sich anfangs berechtigt glaubte. [...] Dessenungeachtet ist Stehliks „Bauernliebe“ ein außerordentlich anregendes und interessantes Stück. Mindestens in seinem ersten Teil ist es vollauf gelungen, und über den zweiten wird man mit Gewinn diskutieren.²²⁵

Dal punto di vista drammaturgico non mancano critiche alla regia, soprattutto in riferimento all'improvviso cambiamento di genere:

Der dramaturgische Saltomortale, mit dem sich die Handlung am Ende jählings ins Tragische mit Mord und Leichen überschlägt, läßt darauf schließen, daß auch vorher etwas anderes als lediglich die schwankartige Unterhaltung im Sinne des Autors lag. Die nachdrückliche Absichtlichkeit wiederum, mit der der Regisseur Werner Schulz-Wittan gerade die massiven und derben Effekte in den Vordergrund arbeitete, spricht dafür, daß ein vermittelnder Ausgleich weder dramaturgisch noch schauspielerisch mit den gegebenen Kräften zu finden war.

Viene criticata in particolar modo la rappresentazione fin troppo positiva dei due truffatori, per i quali si finisce per provare una forte simpatia, e la mancanza della componente satirica del testo:

²²⁴ Henryk Keisch, „*Bauernliebe*“ Eine Komödie von Miloslav Stehlik im Maxim Gorki-Theater, in „Neues Deutschland“ 20.2.1957.

²²⁵ Ibidem.

Nur darf man nicht vergessen, daß es im Grunde ein sehr düsteres Bild ist, welches da mit den Farben einer etwas grellen und forcierten Lustigkeit gezeichnet wird. Denn was bedeutet diese „Bauernliebe“, was lieben sie wirklich, die wenig erfreulichen Figuren des bösen Spiels? Sich selbst, ihre Gier, ihr Geld, ein Gesellschaftsbild also, das, wenn es zutrifft, mit Witz und szenischem Klamauk allein weder darzustellen noch aufzuhellen, noch belachbar zu machen ist. Auch wenn die Geprellten, Ertappten schließlich in ihrer ganzen Jämmerlichkeit dastehen - es fehlt das Gegengewicht, von dem der Lauf der Dinge reguliert wird. Die blasse Unscheinbarkeit zweier positiv gemeinter Gestalten reicht da nicht hin: sie läßt das Schwarze nur noch schwärzlicher erscheinen.²²⁶

La pièce riscuote comunque un buon riscontro di pubblico tanto da essere trasmessa in diretta televisiva il 14 luglio 1957 ed essere riproposta nei cartelloni di molti teatri della Repubblica.

Anche in questo caso le recensioni sulla prima arrivano molto dopo la prima e non mancano riferimenti diretti alla tesa situazione politica contemporanea.

Anche la messa in scena successiva è una commedia, ma questa volta tedesca: *David und Goliath* di Georg Kaiser, rappresentata il 29 marzo 1957. La pièce, risalente al 1906, era stata intitolata *Großbürger Möller*, per poi, nel 1920, essere modificata dall'autore sia nel contenuto, sia nel titolo.

In una cittadina della provincia danese vive il borghese Sophus Möller, impiegato di banca che con il suo magro stipendio deve finanziare le lezioni di canto di Dagmar, la giovane figlia priva di talento. Möller sogna di arricchirsi e, attratto da una vincita alla lotteria risalente a molti anni prima, decide di giocare, riuscendo a coinvolgere regolarmente tutta la famiglia: la figlia e il figlio Axel, la zia Julchen, il cognato e la cognata. Dopo anni di biglietti non vincenti e denaro sperperato, viene estratto il biglietto vincente dal valore di 800.000 corone danesi. La famiglia diventa dunque improvvisamente ricca e, ancora prima di entrare in possesso del denaro, tutti i membri della famiglia iniziano a fantasticare sulle varie possibilità di ascesa sociale. Anche il ricco e potente Magnussen, proprietario della fabbrica di birra della città viene attratto dall'enorme somma vinta e vorrebbe a tutti i costi entrarne in possesso. Decide dunque di organizzare una sontuosa festa con musica dal vivo per la famiglia Möller, affinché possa entrare nelle loro grazie e convincerli a investire il denaro vinto in alcune proprietà che lui stesso, generosamente, si propone di affittare loro.

²²⁶Hans Ulrich Eylau, *Nekrassow auf dem Lande. Stehliks „Bauernliebe“ im Maxim -Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 13. 2. 1957.

Quando l'affare sembra concluso, e il gigante Golia sembra avere la meglio sul piccolo Davide, si assiste all'inaspettata svolta: Sophus Möller non gioca da oltre dieci anni, perché con il denaro finanzia le lezioni di canto della figlia. Nessuno ha dunque vinto alla lotteria e nessuno si è arricchito, ma il giovane Davide è riuscito comunque a ingannare il grande gigante capitalista, per poi, da bravo borghese, decidere comunque di scendere a patti con l'avversario, per poter trarne vantaggio:

Doch es wird niemanden wundern, daß der listige Kleine dem gestolperten Großen nach verpaßter Kreuzlage wieder auf die Beine hilft. David & Goliath, Luftgeschäfte en gros und en detail, wird wohl die neue Firma heißen.²²⁷

La critica loda la rappresentazione e si sofferma sulla dubbia felicità derivata dal denaro, che in realtà è motivo di conflitto e causa di ingiustizie e inuguaglianze sociali nella società capitalista. La critica celebra inoltre l'autore, morto in esilio nel 1945, e le sue opere, apprezzandone la valenza sociale:

In seiner Jugendkomödie wollte Kaiser nicht allein in der sich hier abspielenden Verwechslung von Schein und Sein die Übermacht der Illusion zeigen, er wollte auch mit einer satirisch geformten Gesellschaftskritik das Großbürgertum ebenso dekuvirieren wie das erfolgswütige Kleinbürgertum. Zweifellos gibt es in der vielfältigen, oft widerspruchsvollen Hinterlassenschaft des 1945 verstorbenen Dramatikers wesentlichere und gedankenreichere Stücke als diese ironische Komödie von dem Kleinbürger Sophus Möller, [...] Aber um dem Publikum einen Zugang zu dem bei uns noch vielfach unerschlossenen Gesamtwerk des Theaterdichters Georg Kaiser zu öffnen, der sich in seinen 60 Werken über den Expressionismus zu einem antifaschistischen Humanisten und echten Realisten entwickelte, ist dieses voll geistvoller Dialektik wie von volkstümlicher Lebensfülle gleich stark getragene Komödienwerk durchaus geeignet.²²⁸

La serata viene valutata positivamente e, a differenza delle altre recensioni sulle messe in scena al Maxim-Gorki-Theater, la critica recensisce quasi immediatamente la prima.

²²⁷ Hans Ulrich Eylau, *Die fünf Richtige hatten . . . Georg Kaisers „David und Goliath“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 3.4.1957.

²²⁸ Ibidem.

La motivazione è da ricercarsi nell'inequivocabile messaggio anti-imperialistico che la pièce porta con sé e che rende dunque superflua ogni interpretazione manovrata dall'alto, vista l'ottima accoglienza che il pubblico in sala riserva agli attori alla fine dello spettacolo, accolti con un caloroso applauso e urla di giubilo.

Insofern kann man dem Maxim-Gorki-Theater dankbar sein, daß es jetzt Georg Kaiser zu seiner verdienten Geltung verhalf, der in Berlin bislang völlig vernachlässigt wurde. Die Wiederbegegnung mit diesem frühen Kaiser erwies sich als lohnend und als vielversprechend im Hinblick auf sein noch zu erprobendes Gesamtwerk. Denn das Publikum ist für solche zugleich sozialkritische wie geistvoll unterhaltende Kost überaus dankbar.²²⁹

Dopo due commedie, Maxim Vallentin decide di proporre un dramma storico di Friedrich Wolf del 1930, *Die Matrosen von Cattaro*. Esattamente come *Professor Mamlock*, anche quest'opera di Wolf viene composta durante l'esilio dell'autore e rappresentata solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale. La prima di quello che si può considerare un *antifaschistisches Zeitstück* ante litteram di ambientazione storica si tiene il 3 maggio 1957 per la regia di Achim Hübner.

La pièce tematizza il celebre ammutinamento di Cattaro della flotta navale austriaca, avvenuto nel 1918 durante la Prima guerra mondiale che si conclude in modo fallimentare con la fucilazione l'11 febbraio dei quattro leader della rivolta, Franz Rasch, Anton Grabar, Jerko Sisgoric e Mate Bernicevic. I quattro, venuti a conoscenza delle ondate di scioperi nelle città più importanti dell'Impero Austro-ungarico e stanchi di combattere, in condizioni disumane, una guerra inutile, avevano cercato di convincere i marinai delle altre flotte dislocate nel porto di Cattaro a unirsi alla loro causa, in modo da poter ottenere la fine del conflitto e condizioni di vita migliori. La notizia giunge però alle orecchie degli ufficiali che riescono a sedare la rivolta. Nonostante sia una delle opere meno conosciute di Wolf, si rivela essere la più efficace dal punto di vista propagandistico. La critica, anche in questo caso, recensisce in breve tempo la prima, senza tuttavia soffermarsi troppo sull'aspetto drammaturgico della messa in scena, che viene stroncata:

²²⁹ Gerhardt Dippe, *Fahrt an die bürgerliche Goldküste. Georg Kaisers Komödie „David und Goliath“ im Berliner Maxim -Gorki -Theater*, in „Neue Zeit“ 2. 4. 1957.

Die Hübnersche Inszenierung erschöpft sich nahezu im Vordergründigen und Äußerlichen, in wenig disziplinierter geräuschvoller Exaltation. Vom Text war allenfalls die Hälfte zu verstehen. Auch von den Schauspielern wurde mehr die Idee des Stückes gespielt als das Stück selber.²³⁰

Grandi lodi, ovviamente, vengono riservate, invece, al valore storico e politico intrinseco al testo e, ipocritamente al suo autore:

Die Wirkung insgesamt war aber stark; immer wieder, wenn Friedrich Wolf einmal auf dem Spielplan steht, fragt man, warum dieser wichtigste Vertreter der sozialistischen Dramatik in Deutschland nicht öfter gespielt wird.²³¹

“Neues Deutschland” riprende, tre giorni dopo, le lacune drammaturgiche già note e le ridimensiona, sottolineando l’importanza del messaggio propagandistico dell’opera, confrontandolo, neanche troppo velatamente, con la situazione contemporanea:

Es ist ein Lehrstück der Revolution, ein Dokument von bleibendem Wert. Die deutsche Arbeiterklasse hat aus ihm gelernt: Sie wird das Gewehr nicht fortlegen, sondern fester packen. Sie wird keine Kompromisse schließen, wo es um die Macht der Arbeiterklasse geht. Es geht immer und überall dort darum, wo die Feinde der sozialistischen Ordnung am Werk sind, den Frieden einer neuen Welt zu stören - einen Frieden, den die Völker dieser Welt zu mühsam und unter zu schweren Opfern erkämpften, als daß sie ihn ohne bewaffneten Schutz lassen dürften.²³²

La necessità ideologica supera ormai la sempre più trascurata componente teatrale e drammaturgica di quelle che, solo apparentemente, sono recensioni teatrali. Solo poche righe, infatti, vengono spese per le messe in scena al Maxim-Gorki-Theater, mentre la maggior parte dei singoli articoli è dedicata al supporto da parte della SED di una battaglia ideologica che sembra essere irrimediabilmente persa. Le molte parole spese dai critici a favore della causa

²³⁰ Hans Ulrich Eylau, *Die Entrechteten im Kampf, Friedrich Wolfs „Matrosen von Cattaro“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 8.5.1957.

²³¹ Ibidem.

²³² Claus Hammel, *Auch der Friede ist eine Frage der Macht, „Die Matrosen von Cattaro“ im Berliner Maxim-Gorki-Theater*, in „Neues Deutschland“, 11.5.1957.

socialista e del modello sovietico non sortiscono, infatti, l'effetto desiderato, ma, al contrario, contribuiscono a convincere la popolazione ad espatriare all'Ovest, attraverso l'unica via di fuga ancora aperta, Berlino Ovest, dove è già visibile il boom economico. Il numero sempre crescente di persone che abbandonano la DDR non può che preoccupare la SED che ordina di incentivare la propaganda antiimperialista anche in ambito teatrale. Il Maxim-Gorki-Theater, fiore all'occhiello del regime, si adegua trascurando sempre più l'aspetto teatrale e la qualità drammaturgica portando in scena sempre più spesso opere "usa e getta" che la critica loda per il loro alto valore morale e sociale: sono gli anni più difficili e infuocati della battaglia ideologica che raggiungerà il suo apice nel 1961 con la costruzione del Muro di Berlino.

L'inasprimento dei toni propagandistici della stampa orientale a discapito dell'aspetto drammaturgico giustifica anche l'improvviso acceleramento nella pubblicazione delle recensioni teatrali ufficiali, che ora vengono pubblicate a distanza di pochi giorni e non più dopo settimane. Anche l'improvvisa interruzione della pubblicazione delle varie statistiche è da considerarsi come un atto di autocensura preventiva da parte della SED per evitare di confermare ulteriormente la fuga di massa che nel 1957 aveva già superato l'impressionante cifra di 1.500.000 persone e che rischia di minare alla base l'esistenza della DDR.

Nella stampa, inoltre, si inizia a utilizzare una denominazione non ufficiale del Maxim-Gorki-Theater, "Unter den Linden", sia in aggiunta a quella ufficiale, sia in sostituzione dell'originale. Non esistendo una seconda denominazione ufficiale, coesistono varie forme, come ad esempio "Kleines Theater Unter den Linden" adoperata da Claus Hammel.²³³ È una scelta imposta dall'alto, mai ufficialmente riconosciuta dal Maxim-Gorki-Theater, con l'obiettivo di "tedeschizzare" il teatro stesso e legittimarne così, agli occhi diffidenti e scettici dei berlinesi, la presenza sul suolo cittadino.

Da un colloquio che ho avuto con Hans-Rainer-John emergono, a questo proposito, le difficoltà e le conseguenze dell'esodo di massa verso Bonn per il Maxim-Gorki-Theater, che si vede costretto a incrementare il numero di pubblico composto da operai dei vari *Kombinat* e *VEB*, perché il teatro rischierebbe in caso contrario la chiusura, vista la pessima reputazione di cui gode tra gli abitanti che evitano di frequentarlo, non tanto per la difficoltà ed estraneità del programma offerto, quanto più per il suo ruolo da capro espiatorio del malcontento popolare.

²³³ Ibidem.

Esemplare a tal proposito si rivela essere la recensione della messa in scena successiva, *Generationen* di Gert Weymann, pubblicata all'indomani della prima. Nonostante il titolo, non si tratta affatto di una recensione, bensì di una breve biografia dell'autore volta a evidenziare il suo impegno civile durante la Seconda guerra mondiale e a illustrare il tema alla base della sua produzione:

Der Autor setzt sich in seinem Werk mit einer der typischsten Erscheinungen des westdeutschen Alltags auseinander, die sich hinter der pseudo- demokratischen Fassade abspielen: mit der Restauration der verderbenbringenden Kräfte der Vergangenheit, die Deutschland schon zweimal in die Katastrophe geführt haben und die gegenwärtig in Westdeutschland wieder Morgenluft wittern.²³⁴

Totalmente assenti nell'articolo, invece, sono i riferimenti alla messa in scena della sua opera al Maxim-Gorki-Theater e al riscontro ottenuto dal pubblico.

La scelta di portare in scena una controversa pièce di un autore tedesco occidentale non è causale e ha motivazioni meramente ideologiche. *Generationen*, infatti, era stata inscenata per la prima volta al Theater am Kurfürstendamm nel 1955, dove era stata accolta da un grandissimo applauso e fischi di approvazione, nonostante l'aspra critica sociale nei confronti della BRD e la perplessità della stampa occidentale: «Eine derartige heftige Kritik am restaurativen Gesamtbild des bundesrepublikanischen Lebens ist unseres Wissens bisher noch über keine Bühne gegangen».²³⁵

La pièce narra le vicende del Professor Baum, che come insegnante ha fedelmente servito ogni regime, compreso quello nazista, e che a guerra finita si reinventa democratico per poter trarne vantaggio, ancora una volta, per la sua carriera e diventare ispettore scolastico. L'improvviso ritorno dalla Siberia di suo figlio Rolf, ormai creduto morto, dà inizio a quel conflitto generazionale e ideologico alla base della narrazione.

Rolf, che in guerra ha ucciso cinque soldati, vuole pubblicamente ammettere le sue colpe in modo da fare ammenda, ma il padre si oppone per paura di non riuscire a ottenere la promozione. Quando Rolf confessa al padre di aver ucciso dei disertori su ordine di un suo superiore, il padre tira un sospiro di sollievo e, insensibile davanti ai sensi di colpa del proprio

²³⁴A. K., *Gert Weymann: „Generationen.“ Ein vielversprechender Nachwuchsautor* „Berliner Zeitung“, 28.6. 1957.

²³⁵ «Der Spiegel» 2.2. 1955.

figlio, si reca al giornale a raccontare la verità, asserendo che suo figlio non ha svolto che il suo dovere di soldato. Baum riesce a ottenere il suo nuovo incarico e Rolf decide di lasciare la casa paterna per espatriare.

Solo una settimana dopo la prima viene pubblicata una recensione della prima, ma anche in questo caso si tratta di un pretesto per denigrare l'avversario politico e ideologico.

Dopo aver specificato, in relazione al finale, che la fuga non è una soluzione al problema e dopo aver paragonato il governo di Bonn a quelle forze politiche che hanno condotto la Germania alla catastrofe nazista, viene finalmente dedicato spazio alla messa in scena al Maxim-Gorki-Theater:

Die von Gert Beinemann besorgte Inszenierung war nicht einheitlich. Die mit vielen treffenden Sentenzen und satirischen Spitzenlichtern versehene Tragikomödie glitt oft ins Possenhaft-Überspitzte, in albern- ungläubwürdige Karikatur ab.²³⁶

La pièce però si rivela un'arma a doppio taglio proprio a causa del finale: la "nuova" generazione, di cui Rolf è l'emblema, conosce gli orrori della guerra e sogna un nuovo inizio in terre lontane come la Francia e l'Australia. Il rischio che le nuove generazioni possano emulare le gesta di Rolf e degli altri giovani personaggi è sufficiente per spingere la SED a non riproporre più la pièce, di cui non resta traccia.

Le esigenze politiche dettate dal clima culturale berlinese sempre più teso si rivelano dunque ancora una volta prioritarie rispetto alla qualità drammaturgiche e smentiscono inoltre la paventata autonomia delle singole intendenze teatrali. Vallentin avrebbe voluto inscenare *Nachtsyl* di Gorki a luglio, ma si vede costretto a rimandare ancora una volta e ad assecondare le direttive.

Alla seconda opera di Maksim Gorkij rappresentata nel teatro a lui dedicato viene dunque riservata una collocazione abbastanza infelice, ma al contempo coerente con le nuove direttive ed esigenze propagandistiche che la Guerra fredda impone: *Nachtsyl* viene rappresentata il 31 agosto 1957, come ultima opera prima della pausa estiva.

Ciononostante, *Nachtsyl* si rivela essere una delle messe in scena meglio riuscite e più apprezzate proprio grazie alla decisione di Vallentin di rinunciare al solito "raddrizzamento"

²³⁶J. Bagemühl, *Auf der Suche nach neuen Wegen, Gert Weymanns „Generationen“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 5.7. 1957.

ideologico della pièce che la contraddistinguerà da tutte le altre produzioni gorkiane al Maxim-Gorki-Theater, di qualità nettamente inferiore. Manfred Möckel ricorda a questo proposito:

Vallentin inszenierte das Stück als ernste Komödie. Wie man sich denken kann, ließ die Inszenierung zwar jede kritische Distanz vermissen, aber sie erzählte die Geschichte um Falschspieler, Totschläger, Prostituierte und Gestrandete «in der Tiefe», wie das Stück eigentlich heißt, sehr plastisch und höchst eindrucksvoll. Vallentins Methode trug reiche Früchte: Die Darsteller lebten in ihren Rollen, ihr authentisches Spiel zog die Zuschauer an und trotz aller «Bastschuh»-Romantik blühte Gorkis bitterer Humor auf. Hinzu kam, dass viele Schauspieler in ihren Rollen über sich hinauswuchsen. Noch Jahre nach der Premiere war der Kult um die Aufführung spürbar. Die meisten Darsteller kamen schon Stunden vor der Vorstellung, um sich „einzufühlen“, vor jeder Vorstellung herrschte eine gehobene, für Außenstehende nicht nachvollziehbare Stimmung.²³⁷

La critica dell'epoca, invece, definisce la messa in scena come riuscita solo in parte, a causa della mancanza di paralleli con il presente e per via della scelta di Vallentin di attenersi strettamente alla scenografia di Stanislavskij della prima moscovita del 1902.

Vallentin bildet mehrmals optisch getrennte, isolierte Gruppen, deren Zusammenfassung durch das gestaltete Wort nicht voll befriedigen kann, weil Lautstärke, innerer Gestus der Dialoge, Sprachrhythmus und Sprachbehandlung ungenügend aufeinander abgestimmt sind. [...] Beherrscht wird der Abend trotz solcher Einwände von der immer wieder überwältigenden dichterischen Kraft des großen Gorki.²³⁸

Il 14 ottobre 1957, nell'alternanza di "classici" e drammaturgia contemporanea, viene portato in scena *Ein Tag für mich* di Otto Lek Fischer per la regia di Hans-Dieter Mäde. Si tratta di un'opera sconosciuta dell'autore danese scomparso un anno prima. La pièce, inscenata per la prima volta in lingua tedesca all' Hamburger Kammerspiele, mentre nella DDR proprio al Maxim-Gorki-Theater, racconta la storia di Marie, moglie e madre di famiglia, che un giorno decide di prendersi "un giorno per sé" e, senza dire nulla, lascia la famiglia e fugge al suo paese di origine da cui quarant'anni prima era scappata alla volta della città. Marie si è infatti dedicata per quarant'anni i figli e il marito senza mai ricevere un ringraziamento, come se tutto fosse

²³⁷ Möckel, *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, p. 110.

²³⁸ Ibidem.

dovuto e scontato. Solo quando Marie una sera decide dunque di lasciare tutto e fuggire, i suoi familiari si accorgono, preoccupati, del suo reale valore e, mentre riflettono sulle loro vite, si recano dalla polizia per far cercare una donna di sessantadue anni con un cappotto grigio e un fazzoletto blu sul capo. Anche Marie riflette sulla propria esistenza e sulle colpe della sua famiglia da cui si è sempre sentita trascurata, ma anche sulle colpe della società borghese e il ruolo attribuito alla donna. La solitudine, però, potrebbe essere ancora più insopportabile e Marie capisce che il suo posto è a casa con la famiglia. Decide quindi di tornare da suo marito e dai suoi figli che nel frattempo hanno scoperto dove si trova e la raggiungono.

Das ist freilich ein dramatisch nicht sehr ergiebiger Schluß und als „Lösung“ nicht sehr überzeugend . . . aber: Es gibt ja wohl auch im Leben selten eine Lösung für dieses Problem, daß die Mütter so oft einsam und unverstanden sind und ihr Leben in kleinen Sorgen und Ärgernissen dahingeht und nur noch zu den „selbstverständlichen“ Annehmlichkeiten des Familienalltags gehört. [...] Man muß dem Maxim-Gorki-Theater dankbar sein, daß es „Ein Tag für mich“ für uns entdeckte und in gelungener Aufführung herausbrachte.²³⁹

Anche in questa occasione la recensione della stampa non tarda ad arrivare, ma, a differenza delle altre messe in scena, si tratta di una recensione positiva in cui sono del tutto assenti critiche. La critica rinuncia alla strumentalizzazione propagandistica della pièce a causa dello scarso valore politico e drammaturgico dell'opera. Si tratta, infatti, di un testo che non verrà mai né riproposto né pubblicato, finendo così per essere dimenticato.

L'opera successiva è nuovamente sovietica, ma si tratta di un testo già conosciuto e rappresentata in lingua russa al Theater des Hauses der Kultur der Sowjetunion nel 1950: *Stürmischer Lebensabend* di Rachmanov, rappresentato il 2 novembre 1957. In questo caso la critica stronca in pieno la messa in scena al Maxim-Gorki-Theater, mentre aveva lodato quella in russo del 1950.

Rachmanows „Stürmischer Lebensabend“ ist ein dankbares Stück mit dankbaren Rollen, der Professor Poleshajew eine großartige Aufgabe für einen Schauspieler. Aber in der Aufführung des Maxim-Gorki-Theaters ist davon wenig zu spüren. Ohne Spannungen

²³⁹H. U., *Mutter geht von zu Hause fort. Erstaufführung von Otto Lek Fischer „Ein Tag für mich“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Neue Zeit“ 18.10. 1957.

und Höhepunkte rollt das Geschehen in der Inszenierung Werner Schulz-Wittans vor den lediglich naturalistisches Interieur gebenden Bühnenbildern Joachim Bettés ab. Keine der Möglichkeiten des Stücks zur dramatischen Steigerung wird ausgenutzt; Szenen in denen echtes Gefühl ergreifen sollte, rutschen ins fast unerträglich Sentimentale ab. Und recht ungenügend ist auch die Führung der Schauspieler. [...] Stellenweise sprechen die Schauspieler so, daß man selbst in den ersten Reihen Mühe hat, sie zu verstehen. Eine flauere Aufführung, eine Aufführung, die die Chancen des Stücks leichtfertig vergibt und kaum als Fortsetzung des guten Spielzeitbeginns im Maxim-Gorki-Theater gelten kann.²⁴⁰

Questa recensione fortemente negativa deriva dalla non adeguatezza del testo al periodo storico contemporaneo. Trattandosi tuttavia di una pièce sovietica, non è possibile criticarne il contenuto, ma solo la messa in scena. La trama, infatti, si rivela estraniante e non corrisponde alla propaganda politica ufficiale: un anziano intellettuale che, dopo aver riflettuto sulla propria esistenza e il senso del proprio lavoro, decide di cambiare radicalmente la propria esistenza e passare dalla parte dei bolscevichi e di sperare, nella Pietrogrado del 1918, nella Rivoluzione e quindi in un futuro migliore. In una Berlino ancora aperta, in cui il sentimento antisovietico cresce sempre più tra la popolazione, la messa in scena di *Stürmischer Lebensabend* rischia di sortire un effetto opposto a quello sperato di rendere il “*Russentheater*” uno strumento propagandistico della SED che sia credibile agli occhi della popolazione berlinese. Affinché ciò possa avvenire, occorre portare in scena un testo che sia in grado di annientare la concorrenza imperialista, che possa attirare il maggior numero di spettatori possibili e, quindi, accrescere la fama e popolarità del Maxim-Gorki-Theater.

La scelta ricade su un’opera di Evan MacColl, pseudonimo di James Henry Miller, drammaturgo inglese: *Unternehmen Ölzweig* viene inscenata il 22 dicembre 1957 al Maxim-Gorki-Theater per la regia di Johan Littlewood, ex moglie dell’autore. Si tratta di una libera interpretazione in chiave moderna della commedia greca *Lisistrata* di Aristofane.

L’opera, il cui titolo originale è *Operation Olive Branch*, era stata rappresentata per la prima volta al Theatre Workshop nel 1947. Anche in *Unternehmen Ölzweig*, esattamente come nell’originale di Aristofane, le donne riescono con il loro potere a porre fine alla guerra in cui i soldati, stremati dalla fame, dalla brutalità della guerra, si rendono conto dell’inutilità delle

²⁴⁰ Hans Ulrich Eylau, *Die Entscheidung Poleshaiews, Rachmanows „Stürmischer Lebensabend“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Neue Zeit“ 8.11.1957.

armi, della guerra stessa e, dimenticando i fronti e le appartenenze politiche, fraternizzano e tornano a casa dalle proprie mogli vincitrici, in quanto il trionfo dell'amore è sinonimo di trionfo della pace.

La critica loda, ovviamente, la messa in scena e il messaggio che i due comunisti inglesi hanno voluto trasmettere, ma tiene a precisare:

Unternehmen Ölweig ist dabei alles andere als bloße pazifistische Deklamation, alles andere als abstrakte Utopie; die Fabel des Aristophanes ist verknüpft mit gesellschaftlichen Erkenntnissen der Gegenwart, die hier heiter aber unmißverständlich ausgesprochen werden.²⁴¹

La critica si sofferma anche sull'importanza della rappresentazione di questa commedia che smentisce di fatto lo stereotipo legato al Maxim-Gorki-Theater:

Wichtiger Nachsatz: Dieses Stück und diese Inszenierung treten einen bemerkenswerten Beweis an, den, das auf dem Theater Amusement und politische Aussage durchaus vereint sein können.²⁴²

L'ottimo riscontro da parte del pubblico conferma alla critica la maggiore attrattività della drammaturgia occidentale, ovviamente conforme alla linea, e in particolare del genere comico, che si rivela essere l'unica arma vincente per sconfiggere la concorrenza dei teatri occidentali senza, tuttavia, rinunciare alla propaganda antifascista e anticapitalista. Non stupisce, quindi, visto il disperato bisogno di consensi da parte della SED per il proprio strumento propagandistico prediletto in ambito drammaturgico, che anche la successiva messa in scena appartenga al genere della commedia e alla drammaturgia occidentale.

Per la prima volta viene rappresentata al Maxim-Gorki-Theater il 25 febbraio 1957 una pièce italiana: *Lügen haben lange Beine* di Eduardo de Filippo per la regia di Werner Schulz-Wittan.

²⁴¹ H.U., *Die Friedenslist der Frauen*, Ewan Mac Colls „Unternehmen Ölweig" im Maxim-Gorki-Theater, in „Neue Zeit“, 28. 12.1957.

²⁴² Ibidem.

Le bugie hanno le gambe lunghe, rappresentata per la prima volta a Roma al Teatro Eliseo il 14 gennaio 1948, già portata in scena a Rostock, si presta facilmente alla strumentalizzazione propagandistica, grazie alla verità sociale in essa raccontata.

Nella Napoli del dopoguerra regnano, oltre alla miseria e alla fame, anche l'ipocrisia e le bugie, con cui Libero, esperto in filatelica, deve fare i conti quando si innamora perdutamente di Graziella, una ex prostituta. Libero, descritto dalla stampa di Berlino Est come un *Kriegsstück* «sympathischer armer Schlucker» sa che la società napoletana non approverebbe, ma più delle critiche, Libero teme che il suo matrimonio possa avere ripercussioni sul matrimonio venturo di sua sorella Costanza, in procinto di sposare Roberto Perretti, un uomo molto facoltoso alla ricerca di una domestica economica che lo esoneri dalla «materielle Verpflichtung»²⁴³. Libero cerca quindi di sottrarsi al matrimonio, ma Graziella non accetta, dal momento che sa che l'interesse di Costanza è meramente economico, perché volto ad assicurarsi una posizione economica che le dia stabilità, mentre il suo matrimonio è legato a un vero sentimento amoroso. Libero, intanto, deve anche occuparsi di Olga, moglie di Benedetto, un piccolo industriale di Grosseto, che, dopo essere stata abbandonata da un ufficiale americano di base a Napoli, cerca di sedurlo a tutti i costi. Si scopre che Olga aspetta un figlio dall'ufficiale, che intanto è rimpatriato, ma pur evitare uno scandalo e l'ira del marito, Olga finge che il padre del figlio che porta in grembo sia proprio Libero, di cui si dichiara innamorato. L'arrivo di Benedetto genera ulteriormente confusione ed equivoci, dato che, durante la lite con Olga, Benedetto confessa a sua volta di aver messo incinta Angelina, la sua cameriera, ma di aver anche individuato in un suo dipendente l'uomo disposto, in cambio di una grande somma di denaro, ad accollarsi la paternità. Si scoprirà in seguito che Benedetto non è il padre del figlio e che stato ingannato da Angelina, desiderosa di trovare qualcuno che si prendesse cura di lei e del nascituro. Libero, resosi conto della falsità e dell'opportunismo che impera nella società, decide a sua volta di adeguarsi e, durante il battesimo del figlio di Olga, dichiara di aver messo da parte del denaro e di voler sposare Graziella, presentata come una nobildonna dell'Italia settentrionale. Libero riesce così a sposare la donna amata, senza danneggiare il buon nome della famiglia, e a ottenere l'approvazione della società.

²⁴³ Heinrich Valentin, „Lügen haben lange Beine“. Zur Berliner Aufführung im Maxim-Gorki-Theater, in „Berliner Zeitung“ 28.2.1958.

La commedia ottiene un grande successo di pubblico, ma si rivela fallimentare per la critica proprio a causa dei toni leggeri e non impegnativi adoperati che ne impediscono la strumentalizzazione:

Eduardo de Filippo, Schauspieler, Theaterdirektor und Bühnenautor aus Neapel, ist ein gewiegter Routinier, der alle Feinheiten der Komödie bis ins letzte kennt. Er ist der Autor von gut einem Dutzend neapolitanischer Volkskomödien, von denen einige auch ins Deutsche übersetzt und hier bereits gespielt wurden. Was er bietet, ist leichte Kost. Sagt er die gesellschaftliche Wahrheit, so geschieht es in unverbindlichem Ton. [...] Diese amüsante, spritzige, aber doch im Grunde ein wenig nichtssagende Komödie hat nun nach der Rostocker Premiere auch das Berliner Maxim-Gorki-Theater zur Aufführung gebracht. [...] Ernst Schön hatte die schwierige Aufgabe, den Text aus dem neapolitanischen Dialekt ins Hochdeutsche zu übertragen, glücklich gelöst.²⁴⁴

Anche in questo caso, si assiste a una recensione quasi immediata della serata, indice del poco interesse della critica per quest'opera, la cui messa in scena nasce esclusivamente da quella che oggi definiremmo un espediente pubblicitario al fine di attirare il maggior numero di spettatori possibile. Il genio di Eduardo de Filippo viene sì riconosciuto, ma, non essendo adeguato alla linea propagandistica ufficiale, liquidato in fretta e furia in una breve recensione in cui non viene neanche nominato il regista della messa in scena, mentre viene lodata la qualità della traduzione del testo.

La messa in scena successiva segna il ritorno alla drammaturgia tedesca contemporanea ponendo fine alla breve parentesi internazionale del Maxim-Gorki-Theater. Non è possibile stabilire se sia stato possibile raggiungere l'obiettivo di aumentare il numero di spettatori a causa della mancanza di dati ufficiali sull'affluenza. La messa in scena di due opere contemporanee e straniere ha contribuito, tuttavia, ad avvicinare al Maxim-Gorki-Theater tutta quella fetta di pubblico interessata più alla qualità drammaturgica che alla propaganda politica. Sia *Unternehmen Ölzeig*, sia *Lügen haben lange Bein* resteranno infatti per mesi in cartellone, ma resteranno al tempo stesso delle eccezioni non volute, ma necessarie a migliorare la reputazione del teatro. I funzionari della SED e Vallentin sono consapevoli però che si tratta di riempitivi che non possono sconfiggere i pregiudizi e la diffidenza del pubblico. La necessità di non abbassare la guardia e non perdere ulteriormente terreno nella guerra ideologica spinge

²⁴⁴ Ibidem.

Vallentin ad adeguarsi alle direttive che invocano il ritorno alla propaganda anti-imperialistica e a portare in scena un testo adatta a questi scopi: *Kaution* di Hans Lucke del 1955, che unisce l'intrattenimento e la critica sociale.

Vivian Deshields è la moglie di un giovane marinaio americano, Steve, che è raramente a casa, proprio a causa del suo lavoro. Dietro una cauzione di ventimila dollari, Steve lavora come capitano sulla nave dell'armatore Adamo e, quando rientra a casa scopre uno dei tanti tradimenti della moglie che, stanca di aspettare il rientro del marito, combatte la noia con il piacere carnale. Vivian si dice stanca del suo matrimonio e annuncia di volere la separazione dal marito, ma solo dopo che questi le avrà restituito il suo denaro con cui è stata versata la caparra. Steve non possiede una cifra così ingente e se dovesse chiederne la restituzione ad Adamo, perderebbe il suo posto di lavoro. Adamo, intanto, deve fronteggiare i sindacati che proclamano uno sciopero contro la riduzione delle retribuzioni, voluta dall'armatore stesso. Il giorno successivo viene ritrovato il corpo senza vita di Vivian Deshields, uccisa da un colpo di pistola. I sospetti ricadono su Adamo, Steve, l'amante della vittima e un uomo di colore vicino di casa dei coniugi. Nessuno di loro ha un alibi per il presunto orario del delitto, mentre tutti hanno un movente.

Si tratta di un testo pièce ben scritto e costruito, in grado di catturare l'attenzione del pubblico, anche grazie al ricorso di elementi cinematografici, in primo luogo i numerosi flashback durante l'interrogatorio degli indiziati, senza, tuttavia, trascurare l'aspetto morale e politico alla base del testo. La critica loda l'alto valore della pièce e commenta:

Es bleibt nicht recht verständlich, weshalb das 1956 von Publikum und Kritik beifällig aufgenommene Stück bei unseren Berliner Theatern so lange noch unbeachtet blieb: denn „Kaution“ erfüllt viele Ansprüche: Es ist spannend, es ist unterhaltend, und es ist ein politisches Theaterstück.²⁴⁵

L'alto valore di cui parla la stampa risiede soprattutto nel finale, quando si scopre che l'autore dell'omicidio è lo stesso Adamo che, da buon capitalista, ha ucciso la donna per non restituirle il denaro e così facendo, conferma la decadenza della società, poiché:

²⁴⁵ O.B., *Auftakt der neuen Spielzeit. Hans Luckes Kriminalstück „Kaution“ im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 26.8.1958.

Dieser Mord konnte nur in einer Gesellschaft geschehen, die das Geld und allein das Geld zum Wertmesser aller menschlichen Dinge gemacht hat, in der die großen Wölfe die kleinen Wölfe fressen und in der menschliche Anständigkeit sich nur im Verzicht auf Erfolg durchsetzen kann. Vivian Deshields starb um 20 000 Dollar willen. Es ist dem Maxim-Gorki-Theater zu danken, daß es dem Berliner Publikum mit diesem interessanten und zugkräftigen Stück solch handfeste Unterhaltung bietet.²⁴⁶

La "Neue Zeit" non risparmia critiche alla regia e alla messa in scena, mentre viene apprezzata la scenografia. Nella recensione di "Berliner Zeitung", invece, non vi è traccia di critica, bensì solo di lodi spese nei confronti dell'autore, della pièce stessa e della messa in scena al Maxim-Gorki-Theater. È curioso il fatto che le due recensioni, pubblicate lo stesso giorno, siano per la prima volta discordanti e non, come è prassi, recensioni "fotocopie". L'opera, già rappresentata con grande riscontro di pubblico in molti teatri della Repubblica, era stata presentata in anteprima al Maxim-Gorki-Theater il 27 giugno 1958, in attesa della prima, prevista inizialmente per il 20 agosto dello stesso anno e poi rimandata: «Die Premiere „Kaution“ im Maxim-Gorki-Theater wird infolge technischer Schwierigkeiten von Mittwoch, 20. August, auf Donnerstag, 21. August verlegt».²⁴⁷ Questo non meglio precisato guasto tecnico dell'ultimo minuto è motivo di confusione per le redazioni dei due quotidiani, costrette improvvisamente a posticipare la pubblicazione, ma al contempo conferma la presenza di una censura e, quindi, di recensioni programmate con largo anticipo. L'assenza di riferimenti temporali nelle due recensioni sulla data della prima lascia ipotizzare che siano state scritte in tempi diversi o, comunque, in riferimento a rappresentazioni diverse, e cioè l'anteprima di giugno e la prima di agosto, spiegando così le differenze sulla riuscita della regia, oscurate dalla propaganda ideologica in comune, a cui viene riservato sempre uno spazio maggiore.

La messa in scena successiva segna una svolta sia in ambito drammaturgico, sia in ambito propagandistico, dato che, per la prima volta al Maxim-Gorki-Theater, vengono accoppiate due opere di Heiner Müller, *Die Korrektur e Der Lohdrücker*, portate in scena il 2 settembre 1958 per la regia di Hans-Dieter Mäde.

²⁴⁶H.H., *Der Tod der Vivian Deshields. Das Berliner Maxim-Gorki-Theater spielt Hans Lückes Kriminalstück „Kaution“*, in „Neue Zeit“, 26.8.1958.

²⁴⁷ „Berliner Zeitung“ 20.8.1958.

La fusione delle due opere conduce a un arricchimento e rafforzamento del contenuto e, quindi, dell'ideologia, cui mira Mäde, cercando di unire la tradizione della drammaturgia sovietica e del metodo Stanislavskij con la nuova produzione tedesca contemporanea.

Der Lohndrücker, pubblicata nel 1957, è un adattamento teatrale della storia raccontata da Eduard Claudius nel suo romanzo *Menschen an unserer Seite* del 1951, che a sua volta si ispira a un fatto realmente accaduto nell'autunno 1949, quando l'ultimo forno ad anello di una fabbrica berlinese si inceppa e il muratore Hans Garbe riesce a ripararlo evitando l'interruzione della produzione.

La stampa celebra lo stachanovista Garbe, che nel romanzo di Claudius si chiama Hans Aehre, come esempio di eroe del lavoro e il governo gli assegna diverse onorificenze.

I conflitti nella costruzione dell'economia socialista, l'aumento della produttività e la fabbrica come luogo centrale dello svolgimento sono temi e peculiarità proprie del Realismo socialista, parte integrante del modello sovietico, già ampiamente trattati, ma sempre validi e più che mai attuali e Heiner Müller, scegliendo di scrivere sull'argomento, si avvicina, come afferma lo stesso Mäde, a «Hauptplätze, auf denen unsere neue Ordnung erstritten wird».²⁴⁸

Der Lohndrücker reinterpreta la storia dell'eroe stakanovista, che ora si chiama Balke, il quale, dopo aver stabilito un nuovo traguardo di produzione riparando il forno e aver ottenuto un cospicuo aumento di stipendio, deve confrontarsi con i colleghi che lo accusano di essere un traditore e, per l'appunto, un *Lohndrücker*. Il sostegno a Balke giunge inaspettatamente dal nuovo segretario di partito, Schorn, un collega che lo stesso Balke, durante il regime nazista, aveva condannato al campo di concentramento per pausa di ritorsioni: Balke era l'ispettore addetto ai controlli che segnalò ai suoi superiori la produzione di scarto del reparto di Schorn. I tempi sono però cambiati e ora Schorn sostiene Balke, lo difende dai colleghi che prima lo picchiano e poi cercano di sabotare il suo lavoro e, infine, riesce a risolvere i conflitti in nome del nuovo obiettivo comune: la necessità di aumentare la produzione. Viene mostrato, dunque, quel conflitto tra il futuro socialista e i residui della mentalità del passato nazista, ancora diffusa tra molti strati della popolazione. Solo risolvendo questo conflitto interno alla società è possibile raggiungere l'obiettivo politico principale della seconda metà degli anni Cinquanta:

²⁴⁸ Hans Dieter Mäde in einem Interview, in «Sonntag», 36, 1950.

Die Aufgabe, der imperialistischen Politik des kalten Krieges mit ökonomischen Erfolgen, die wesentlich auf einer neueren, höheren Bewußtsein beruhen, entgegenzutreten.²⁴⁹

Die Korrektur racconta la diffidenza del compagno funzionario Bremer, ex prigioniero in un campo di concentramento, a lavorare con quei compagni del collettivo che sono stati attivi sostenitori del regime hitleriano, ma anche le difficoltà e i problemi dell'ambiente di lavoro socialista, tutt'altro che idilliaco, in cui si procede a fatica a causa della mancanza di materiali e di una burocrazia lenta. Bremer, dopo aver sbagliato picchiando nel 1957 un ex nazista, ora membro della Nationale Front, viene rimosso dal suo incarico e nominato capo di brigata, dove viene a sua volta malmenato dai suoi colleghi, perché non accetta di prendere parte alla "Normenschaukel", cioè alla falsificazione dei documenti sui risultati ottenuti dalla brigata, in base ai quali vengono conteggiate le retribuzioni. L'imbroglio sull'effettiva produzione viene a galla quando crolla una delle fondamenta del cantiere e Bremer incolpa e offende l'ingegnere della brigata. Alla fine, Bremer viene dimesso anche da questo incarico, ma può contare sull'aiuto del partito, che lo invita a una "correzione" del proprio atteggiamento, obbligandolo a scusarsi con l'ingegnere con cui aveva discusso, rimproverandogli la sua collaborazione con il regime nazista durante la guerra. La brigata viene dunque riorganizzata, ma senza Bremer. La "correzione" è dunque duplice, poiché riguarda in primis il comportamento inaccettabile dell'ex funzionario, ma anche la riorganizzazione del lavoro, al fine di raggiungere l'aumento della produzione. *Die Korrektur* viene pubblicata in una prima versione nel maggio 1958 sulla rivista «Neue deutsche Literatur», dopo che i due autori, Inge e Heiner Müller, avevano trascorso nell'estate del 1957 molto tempo in un *Kombinat* per accumulare esperienze pratiche, ma anche e soprattutto per cercare una soluzione al conflitto di cui Alexander Abusch aveva parlato nel suo discorso alla Kulturkonferenz della SED nell'ottobre 1957, in riferimento alla mancanza di alleanza e coesione di scrittori e artisti con la vita e la battaglia del popolo, che si traduce in: «ihre gleichzeitig mangelnde Verbundenheit mit der Partei und ihrer konkreten Politik».²⁵⁰

Questo aspetto della pièce proprio della seconda parte di *Die Korrektur* viene aspramente criticato, in quanto giudicato troppo impegnativo da affrontare e, soprattutto non risolvibile con

²⁴⁹ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, cit, vol. 2, p. 49.

²⁵⁰ Alexander Abusch, *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus*, Berlin Weimar 1967, p. 287.

un «Besuch an der Basis».²⁵¹ I funzionari inoltre contestano la troppa negatività della prima versione e invitano sia Müller, sia Mäde a una comune modifica di *Die Korrektur*. La componente della seconda parte viene dunque eliminata nella nuova versione del 1958, che verrà poi rappresentata al Maxim-Gorki-Theater, e *Die Korrektur* viene ripensata come un duplice proseguimento di *Der Lohndrücker*. Tale proseguimento riguarda, infatti, sia l'ambientazione futura, sia l'evoluzione della società: *Die Korrektur* viene reinterpretata come il progresso della società della DDR attuale, che si trova, da un lato, ad affrontare problemi simili a quelli descritti in *Der Lohndrücker*, ma che, al contempo, è anche riuscita a progredire, grazie alla sapiente guida del partito:

Der „Lohndrücker“ stand fast allein. Der Brigadier Bremer, der aus unklaren und schädlich handelnden, aber bis auf den faschistischen „Major“ belehrbaren Arbeitern bewußte Helfer des Aufbaus machen soll, hat in fortgeschrittener Zeit die unmittelbare Hilfe der Partei.²⁵²

Vengono, però, apportate anche altre piccole modifiche che servono sia a rendere più ottimista la pièce, sia a far emergere ancora di più il conflitto alla base della rappresentazione: Bremer non viene declassato in seguito all'errore, ma gli viene affidato l'incarico di aiutare la brigata a risolvere il problema della produttività. Il conflitto tra Bremer e l'ingegnere viene, inoltre, minimizzato in modo da far emergere quello tra l'ex funzionario e la nuova brigata da guidare. Infine, nella seconda versione, Bremer non si scusa solamente con l'ingegnere, ma pretende anche l'applicazione di nuovi metodi di lavoro più efficienti e produttivi.

Tutte queste modifiche rientrano a pieno titolo nella necessità dei funzionari di introdurre la già citata componente ideologica antiimperialistica e, quindi, di assegnare un ruolo di spicco al partito e alla sua funzione guida. La “correzione” nella nuova versione non riguarda più solamente la brigata o i singoli lavoratori, ma assume un tono collettivo che riguarda anche gli ingegneri e i funzionari addetti al controllo della produzione, ai quali viene illustrata la linea ufficiale del partito in relazione al raggiungimento degli obiettivi economici e l'impellente necessità comune a tutti i membri del collettivo, e quindi della società, di sconfiggere tutti gli ostacoli che ne impediscono il raggiungimento: la mancanza di un'etica lavorativa collettiva, la

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ibidem.

scadente organizzazione dei compiti, i residui della mentalità fascista e l'influenza del nemico di classe.

Per quanto riguarda l'aspetto drammaturgico, occorre ricordare il ricorso a degli elementi del teatro Agitprop, primo fra tutti l'inserimento di monologhi effettuati alla ribalta, dove di volta in volta gli attori si recano per fare propaganda attraverso i loro personaggi, e il ricorso a una scenografia spartana e funzionale che prevede il ricorso a panche collocate nel fondale in cui siedono tutti gli attori in attesa di andare in scena.

La critica loda sia le doti drammaturgiche di Müller, sia la riuscita della rappresentazione, accogliendo con entusiasmo la scelta di mettere in scena, finalmente, un'opera così importante per la DDR:

Wie viele Jahre ist es eigentlich her, seit Arbeiter der DDR als Helden auf Berliner Bühnen standen? So lange und so selten, daß man sich kaum erinnern kann. Verdienstvoll sind Aufführungen kulturellen Erbes von Äschylos bis Gerhart Hauptmann, und von Goethe bis Gorki und Bill-Bjelozerkowski. Das Wichtigste der Bühne ist das Hier und ist die führende Klasse heutiger Gesellschaft. Darum ist die Aufführung des „Lohndrückers“ und der „Korrektur“ die wichtigste in Berlin seit vielen Jahren.

Si tratta di una recensione, ovviamente, positiva, nella quale, tuttavia, si scorge una critica sapientemente nascosta e generalizzata dell'autore, Walther Pollatschek, in riferimento alla scarsa articolazione dei personaggi di Heiner Müller:

Für den weiteren Weg des Autors wünscht man, daß er die Charaktergestaltung verstärkt zugunsten des vorherrschenden Aufzeigens von Verhaltensweisen. Daß die Charaktere bestenfalls angedeutet sind, macht es den Darstellern schwer, sich zu entfalten. Erfreulich ist aber, wie fast alle aus der gegebenen Kargheit sichtbare Figuren schaffen.²⁵³

Albert Hetterle, attore e dal 1968 successore di Vallentin alla guida del Maxim-Gorki-Theater, confermerà, in relazione alle difficoltà del Maxim-Gorki-Theater, quanto affermato dalla stampa di allora:

²⁵³ „Berliner Zeitung“ 6.9.1958.

Dieses Gorki Theater stand noch völlig am Rande der Berliner Theater und suchte nach einem künstlerischen Gesicht für dieses Haus. Das war nicht einfach damit getan, daß man nun Gorki oder sowjetische Dramatik spielte. Der Zuschauer war noch nicht bereit, sich das anzugucken, denn sowjetische Dramatik war für den deutschen Zuschauer etwas sehr, sehr Fremdes. Gorkis *Nachtasyl* war das einzige Stück, das besser bekannt war. Dagegen hatten die frühen Inszenierungen von Heiner Müllers Stücken (*Lohndrucker/Korrektur*, 1958) eine ganz andere Bedeutung.²⁵⁴

La componente propagandistica è presente anche nella scelta della messa in scena dell'opera successiva, anch'essa appartenente alla drammaturgia contemporanea tedesca, in cui però essa non riesce a emergere. *Nacktes Gras* può essere definito un "realistisches Dorfstück" di ambientazione storica. Scritto nel 1958, viene rappresentato per la prima volta proprio al Maxim-Gorki-Theater il 17 dicembre dello stesso anno per la regia di Hans-Dieter Mäde.

La pièce inizia il 31 agosto 1939 nella stazione di una piccola cittadina nei pressi di Dresda, dove Gerda attende l'arrivo del marito per festeggiare il loro terzo anniversario. Lì incontra Erni, sua affittuaria, che racconta anche del suo anniversario di matrimonio che ricorre il giorno dopo. Nel frattempo, giunge Vollmer, marito di Gerda, con un mazzo di lillà. I due, dopo aver salutato Erni, si dirigono verso casa e sulla strada incontrano Wegarth, un insegnante locale. Vollmer, dopo aver scambiato dei convenevoli con l'insegnante, gli chiede se può accompagnare sua moglie a casa, perché ha una faccenda urgente da sbrigare al deposito. A Gerda, amareggiata e risentita per la scarsa considerazione del marito nel giorno del loro anniversario, non resta che accettare e proseguire il tragitto con Wegarth. Vollmer si incontra, in realtà, con Erni, sua amante segreta, e si lascia andare a considerazioni poco lusinghiere sulla moglie: «Sie ist nur zu haben, wenn sie genug Wein getrunken hat».²⁵⁵ Erni gli comunica che non può passare la serata con lui, poiché il marito, Lemmschitzer, è stato improvvisamente chiamato alle armi e deve partire la mattina successiva per la Polonia. La mattina successiva, nella segheria di Gerda, sono tutti a lavoro, tranne Vollmer, a sua volta chiamato alle, prova la propria divisa da capitano, in attesa di partire. Vollmer, fermamente convinto che si tratta di una guerra breve, cerca di tranquillizzare sua moglie. Intanto, Erni torna dalla stazione, ma, a differenza di Gerda, appare calma e serena, nonostante non sia riuscita a salutare il marito.

²⁵⁴ Schmidt, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, p. 23.

²⁵⁵ Alfred Matusche, *Nacktes Gras*, (Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin), p. 4.

Dopo la partenza del marito, Gerda si ritrova da sola a mandare avanti la segheria e ad ascoltare la radio che riferisce quotidianamente del conflitto. Con il passare dei mesi, la donna inizia una relazione con Wegarth, rilasciato dalla prigione dopo essere stato accusato di aver fatto propaganda antifascista. I due vengono però scoperti, fatti arrestare e vengono accusati di attività sovversive contro la Germania nazista. L'azione si sposta a Dresda, dove i due amanti vengono incarcerati e dove è stanziata la compagnia guidata da Vollmer. Questi viene raggiunto in ufficio da Erni che gli confessa di aver denunciato lei Gerda e Vollmer alle autorità:

Erni: Man hat mir nie nachgesagt, daß ich meiner Mutter dümmstes Kind bin. Und man lernt ja auch manches hinzu. Ich habe das Aufpassen gelernt und was noch so in der Luft liegt. Und hat es nichts eingebracht?

Vollmer: Du Dreckstück!²⁵⁶

Vollmer, inizialmente furioso con Erni, dopo aver riflettuto qualche istante, si dichiara invece contento e soddisfatto della denuncia, nonché per niente preoccupato dell'imminente condanna a morte della moglie, poiché finalmente potrà assumere il controllo totale sui suoi beni, tra cui la segheria stessa. Nel frattempo, Gerda trascorre la sua ultima mezz'ora di vita prima dell'esecuzione della condanna a morte in una cella del carcere femminile di Dresda, dove è detenuta anche Margaret, medico in un piccolo paese della provincia. Le due iniziano a parlare e a raccontare la propria storia e i motivi che le hanno portate alla condanna capitale. Margaret racconta che una notte, di rientro da una visita a domicilio, trova due uomini davanti alla porta della sua abitazione che le chiedono aiuto per un loro amico ferito. La donna accetta di curare il ferito e, dopo avergli ricucito le ferite più profonde, gli dice di tornare la sera successiva per terminare il lavoro. La mattina successiva Margaret, mentre si reca a lavoro, riconosce il volto dell'uomo da lei curato la sera prima nelle schede segnaletiche affisse ovunque nel paese: si tratta di un membro del partito comunista, ricercato per attività sovversive. Margaret, inizialmente spaventata da possibili ritorsioni, decide in seguito di mantenere la parola data all'uomo ferito, ma di non rivelare nulla al suo fidanzato, anche lui medico, che continua a dormire, mentre Margaret accoglie di soppiatto in casa l'uomo ferito per terminare le cure. La donna racconta di essere stata arrestata la mattina seguente e di aver saputo, quando era già in carcere, che il suo ex compagno ha ricevuto una promozione. Gerda si dimostra solidale e

²⁵⁶ Ivi, p. 22.

racconta alla dottoressa di essere stata tradita a sua volta dal marito, desideroso solo di entrare in possesso delle sue ricchezze. Le due donne vengono bruscamente interrotte dall'allarme che annuncia un imminente bombardamento, ma poi continuano a conversare, poiché Dresda è sempre stata risparmiata dai bombardamenti.

Nella scena finale ritroviamo Gerda che si risveglia in una Dresda distrutta dai bombardamenti che hanno distrutto anche il carcere. Dopo essere riuscita a liberarsi dalle macerie, Gerda viene raggiunta da Vollmer che, sorpreso di trovare la moglie ancora in vita, spera in una riappacificazione che non è dettata da un sincero pentimento, bensì dalla necessità di trovare un alibi in caso di cattura. La guerra è, infatti, ormai perduta e l'Armata Rossa sempre più vicina. Gerda, pensando che il suo Wegarth sia morto, acconsente, seppur disgustata dalla natura del marito. I due coniugi tornano alla segheria che Vollmer vuole far saltare in aria. Gerda viene raggiunta, nel frattempo, da una brigata antifascista guidata proprio da Wegarth. I due, felici di essersi ritrovati, si dichiarano il loro amore e Gerda dice al marito che non fuggerà con lui e di non volerlo più vedere. Vollmer si oppone e vorrebbe obbligare la moglie a seguirlo, ma l'intervento di Wegarth, che uccide Vollmer con un colpo di pistola, salva Gerda che decide di unirsi alla resistenza per costruire una Germania migliore.

Nacktes Gras è un testo di bassa qualità dalle evidenti lacune che riguardano l'eccessiva superficialità della trama, ulteriormente appesantita dalla eccessiva presenza di quadri stringati che si susseguono interrompendo bruscamente l'azione con salti temporali, ma anche la descrizione astratta e frammentaria dei personaggi. L'assenza di riferimenti temporali precisi, fatta eccezione per la data iniziale, l'eccessiva astrazione dei luoghi in cui si svolge l'azione rappresentano la vera debolezza dell'opera.

La critica loda, in questo caso, l'ottimo lavoro del regista e dello scenografo, mentre stronca in pieno l'opera di Matusche:

Ein neues Bühnenwerk, lebendige zeitgenössische Theaterarbeit – da kann das erste Echo nur Genugtuung sein. Die Uraufführung von Alfred Matusches Drama „Nacktes Gras“ bringt zudem die Wiederbegegnung mit einem Autor, dessen „Dorfstraße“ vor einigen Jahren, trotz mancher Mängel, durch poetische Atmosphäre und eigenwillige Erfindung auffiel. Das zweite Stück Matusches hat lange gebraucht; Als es fertig war, war es noch nicht fertig, sondern nun begann ein zähes Feilen und Bosseln. Vielleicht ist gar dabei des Guten zuviel getan worden? Stücktext wie Inszenierung haben jedenfalls etwas, das nicht organisch gewachsen scheint: etwas Verklemmtes, Getüfteltes, bei dem das elementare Theatererlebnis nicht genug zu seinem Recht kommt, etwas allzu sichtbar von

einem Stil- und Formwillen Geprägtes. Vor allem aber, und das enttäuscht noch mehr, vermißt man eine überzeugende Idee. [...] So hat es der Regisseur Hans Dieter Made nicht leicht ihre oft sprunghaften Entscheidungen glaubhaft zu machen, als dann in der zweiten Hälfte des Stückes der Ablauf recht lebhaft wird und sich gegen Schluß geradezu überstürzt.²⁵⁷

“Berliner Zeitung”, pur evidenziando le stesse lacune e la pessima qualità del testo, insiste, invece, sull’ importanza della cruda verità storica e sociale, raccontata da Matusche attraverso i personaggi rappresentati nell’ opera:

Da ist eine enthüllende, beängstigend wahre, Figur, jener Lemmschitzer, der, ein typisch deutscher Untertan, sogar den Ehebruch hinnimmt, weil er Soldat und der Ehebrecher Hauptmann ist, der bedenkenlos jedes Verbrechen begeht, das „von oben“ befohlen ist, und zum ersten Male wirklich unsicher wird, wenn kein Befehl mehr kommt. Da sind die Naziverbrecher und sind die Helden des antifaschistischen Kampfes. Und da ist zwischen ihnen als die reichste Gestalt jene Gerda, in der auf lebensvolle Weise die Entwicklung vom bürgerlich „unpolitischen“ Menschen zum Mitkämpfenden gezeigt lässt. Menschliche Sauberkeit und verletzte Weiblichkeit heißen sie, sich von Vollmer abzuwenden, Bewunderung seiner Lauterkeit führt sie dem antifaschistischen Lehrer Wegarth in die Arme.²⁵⁸

Il vero punto debole dell’ opera, tuttavia, non riguarda l’ aspetto drammaturgico, bensì la rappresentazione dei due personaggi più importanti a livello propagandistico: Margaret e Wegarth. Il mancato approfondimento di questi personaggi si rivela essere l’ errore più grave di Matusche che gli impedirà di: «[...] auch in der Folgezeit, einen richtungweisend Beitrag für die sozialistische Gegenwartsdramatik zu leisten».²⁵⁹ L’ insufficiente approfondimento del loro contributo alla resistenza antifascista e l’ assenza dell’ impulso proletario non rendono possibile una strumentalizzazione del contenuto ai fini propagandistici contemporanei e condanna l’ opera a essere dimenticata.

²⁵⁷ Henryk Keisch, „Nacktes Gras“, *Uraufführung im Maxim Gorki-Theater Berlin*, in „Neues Deutschland“ 9.1.1959.

²⁵⁸ *Abrechnung mit der Vergangenheit „Nacktes Gras“ von Alfred Matusche im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“ 21.12.1958.

²⁵⁹ Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende*, vol. 1, p. 150.

A tutt'altro genere appartiene, invece, la prima pièce rappresentata nel 1959. Anche questa è un'opera inedita, ma questa volta appartenente alla drammaturgia russa ottocentesca: *Diebe und Liebe (Na bojkom meste)* di Ostrovskij, anche nota come *Ein besuchter Platz*, inscenata per la prima volta in lingua tedesca il 30 gennaio 1959 per la regia di Werner Schulz-Wittan. La commedia, tradotta appositamente per la rappresentazione al Maxim-Gorki-Theater, è ambientata in una locanda, situata in una foresta attraversata da una grande arteria stradale, negli anni Venti del diciannovesimo secolo.

In una stanza della locanda, il proprietario, Vukol Bessudnyj, viene raggiunto dal cocchiere, Rasorjnonnyj, con cui ha un accordo: in cambio di una percentuale, il cocchiere conduce i suoi clienti più facoltosi nella locanda di Bessudnyj, assicurandogli così entrate consistenti e sbaragliando la concorrenza. Rasorjnonnyj esce dalla stanza ed entrano Evgenija e Annushka, rispettivamente moglie e sorella di Bessudnyj, il quale averle rimproverate di non darsi da fare a sufficienza, ordina loro di andare a servire i clienti molto benestanti, che il cocchiere ha condotto alla locanda, di fare in modo che spendano il più possibile e di tralasciare gli straccioni del popolino senza un soldo nelle tasche. Le due donne, però, non accettano l'accusa di inoperosità e affrontano apertamente l'uomo, che va su tutte le furie e minaccia di fare una strage. Le due, tuttavia, non sembrano affatto preoccupate della reazione irosa e delle minacce e, come nulla fosse, si recano dai clienti sfoderando sorrisi e trasudando gentilezza. Il vero conflitto emerge nella scena successiva e riguarda il rapporto tra la moglie e la cognata: Evgenija, sfogandosi con Žuk, il servo della famiglia, racconta dell'atteggiamento poco gentile e amichevole che la cognata dimostra nei confronti dei clienti e delle lamentele che rischiano di compromettere gli affari di famiglia. Evgenija racconta anche dell'atteggiamento arrogante e presuntuoso che la cognata ha dimostrato nei confronti di un proprietario terriero, Pavlin Milovidov, che le faceva la corte e che le aveva promesso di sposarla, per poi sparire dall'oggi al domani. Secondo la moglie dell'oste, la cognata si è semplicemente illusa di poter diventare la moglie di un uomo ricco e potente e così facendo ha fatto perdere un ulteriore cliente prezioso per le casse della locanda. Annushka, nel frattempo, risponde bruscamente all'ennesimo cliente facoltoso, Neputevyj, figlio di un ricco commerciante, confermando quanto appena detto dalla cognata, costretta a intervenire insieme a Žuk per placare le ire di Neputevyj che minaccia di spaccare tutto. Dopo essersi calmato, questi si reca in stanza per riposare prima della partenza. Rimaste sole, le due donne iniziano poi a discutere, ma Annushka è irremovibile sulle sue posizioni, rifiutandosi di essere gentile e amorevole con i clienti solo per incrementare i guadagni, in quanto sostiene di avere una morale, a differenza della cognata.

La lite, che rischia di degenerare, viene interrotta dall'intervento di Bessudnyj che, preoccupato dalle urla che potrebbero allontanare i clienti, chiede spiegazioni alle due donne. Annushka, di fronte all'insistenza del fratello, confessa le proprie pene d'amore causate dall'improvvisa dipartita di Milovidov, che è sparito da un giorno all'altro senza darle spiegazioni. Annushka sospetta che qualcuno abbia appositamente parlato male di lei all'uomo di cui è innamorata, facendolo desistere dallo sposare un'umile serva. L'improvvisa entrata in scena di Žuk che annuncia l'arrivo di Milovidov, stupisce le due donne e ricorda a Bessudnyj la necessità di trattare con i guanti bianchi gli ospiti così importanti. L'uomo ordina alle due donne di ricomporsi e di riservare l'accoglienza migliore al danaroso ospite, offrendogli da bere qualsiasi cosa desideri, in modo da farlo ubriacare e spillargli altro denaro. Milovidov entra e, dopo aver salutato l'oste e la sua consorte, comunica di non voler mangiare nulla e di voler bere solo un bicchiere prima di rimettersi in viaggio. Nessuno dei presenti sembra fare caso ad Annushka, che se ne sta immobile in un angolo sul pianto di scoppiare in lacrime e che non potendo più sopportare l'indifferenza dell'uomo che ama, fugge via dalla stanza. Bessudnyj, preoccupato delle conseguenze dell'imminente partenza del proprietario terriero, cerca di convincerlo a restare, ma quando questi gli risponde di conoscere le sue intenzioni e di non voler restare, l'oste si finge indignato ed esce per recarsi alla stalla. Qui incontra Rasorjnonnyj, intento a preparare la carrozza per la partenza di Neputevyj, il suo ultimo cliente del giorno. L'oste promette al cocchiere una discreta somma in denaro per fingere un guasto inesistente che obbligherebbe Milovidov a restare ancora un po' alla locanda e a ubriacarsi. Milodov e Evgenija, nel frattempo rimasti soli, si baciano e, travolti dalla passione, non si accorgono di Annushka che, attraverso la porta socchiusa, assiste disgustata alla scena, capendo che è stata proprio la cognata ad aver parlato male di lei al suo amato. Milodov si avvia verso la carrozza, dopo aver promesso a Evgenija di tornare dopo tre ore. Bessudnyj si reca in seguito da Žuk con cui progetta un assalto alla carrozza su cui viaggia Neputevyj in modo da poterlo rapinare di tutti i suoi averi. Bessudnyj ordina al servo di farsi trovare con una carrozza a mezzanotte sulla strada principale in modo da poter raggiungere la foresta prima dell'arrivo della carrozza di Neputevyj, che dovrebbe arrivare poco dopo. A mezzanotte in punto, Bessudnyj esce di casa per raggiungere il suo servo, mentre dalla porta sul retro entra Milovidov che si reca verso la camera da letto di Evgenija la quale lo aspetta, tranquillizzandolo sull'assenza del marito il cui rientro è previsto per l'alba. Milovidov, però, non può ignorare i gemiti che provengono dalla stanza adiacente dove dorme Annushka e decide, in preda ai sensi di colpa, di andare a vedere come stia la ragazza. Mentre si appresta ad uscire dalla camera patronale, sente le voci di

Bessudnyj e Žuk che rientrano, vantandosi del successo della rapina. Evgenija, in preda al panico, intima al suo amante di nascondersi e, per paura di essere scoperta, va incontro al marito prima che questi scopra il tradimento. Milovidov, però, ne approfitta per andare da Annushka. I due hanno finalmente la possibilità di parlare e Milovidov, dopo aver saputo delle bugie che Evgenija gli ha raccontato per gelosia nei confronti della cognata, implora la ragazza di perdonarlo e si dichiara innamorato di lei. Annushka gli risponde che ormai è troppo tardi in quanto ha già preso una forte dose di veleno per farla finita. Milovidov, disperato, si reca in cucina da Evgenija e Bessudnyj che, incredulo, va dalla sorella. Nel frattempo, Milovidov, accusa Evgenija, indicandola come unica responsabile del gesto della cognata e la minaccia di raccontare la verità al marito. Evgenija lo implora di non dire niente a Bessudnyj che proprio in quel momento rientra nella stanza e tranquillizza tutti, asserendo che Annushka non ha preso del veleno, bensì del semplice sonnifero che le causerà al massimo un sonno di un paio d'ore. Milovidov va su tutte le furie, perché capisce che è lo stesso sonnifero che l'oste somministra ai suoi ospiti per metterli fuori gioco e poi rapinarli. L'oste risponde asserendo che non ci sono prove a riguardo e Milovidov gli annuncia che è intenzionato a portare via Annushka da quella casa e di volerla sposare, ma prima di uscire dalla casa con in braccio la donna amata, chiede all'oste se vuole sapere come mai si trovi a casa sua a quell'ora di notte. Bessudnyj risponde di volerlo sapere e Evgenija emette un grido di terrore che giustifica con una puntura di insetto. Milovidov, sul punto di dirlo, cambia improvvisamente idea e, prima di uscire di scena, dice che glielo rivelerà un'altra volta.

Il titolo originale della pièce, *Na bojkom meste*, è l'esempio principale delle difficoltà legate alla traduzione tedesca. Il titolo russo, infatti, ha il doppio significato di posto molto frequentato, come l'omonima locanda dove si svolge l'azione, ma contemporaneamente di posto in cui “ne succedono di tutti colori”. La traduzione letterale tedesca *Zum besuchten Platz* manca della seconda accezione, ragion per cui si è optato per un titolo che sintetizzi le due tematiche principali dell'opera, “Ladri e amore”, anche per facilitare alla critica la strumentalizzazione politica che arriva a definire una tragedia, stravolgendo le intenzioni dell'autore di comporre una commedia “seria”, componente evidenziata dal finale aperto che non chiarisce molti punti, come ad esempio il destino di Annushka e il suo rapporto con la cognata.

Anche la lingua russa adoperata dallo scrittore si rivela di difficile traduzione in tedesco, a causa della sintassi stravolta e del linguaggio colloquiale e sciatto.

La critica pur riconoscendo il lieto fine della storia, la forte ironia e comicità che pervade l'opera, preferisce focalizzare l'attenzione sulla componente tragica e sul ruolo di sottomissione

della donna nella società capitalista e patriarcale dell'epoca, magistralmente descritto dall'autore che viene definito:

Ein kritischer Beobachter seiner Zeit, und war Ankläger einer Gesellschaft, die die Frauen nur als unterwürfige und auf den eigenen Willen verzichtende Sklavin kennen wollte. [...] Oh, wieviel Herzeleid, wieviel Qual, wieviel Niedertracht auch, wieviel Bedenkenlosigkeit. Ein tiefes Meer davon unter den bewegten Schaumkronen des Gelächters. Ist das noch lustig, diese verkannte, verratene, verleumdete Liebe Annuschkas zum leichtherzig-gutmütigen großzügig-gedankenlosen Kavalleristen und Gutsbesitzer Milowidow? Ist das noch heiter, der Schmutz, der um dies Mädchen sich häuft, die Gemeinheit, die lauert, auch sie in ihren Bann zu ziehen? Lächerlich sind sie, der hinterhältige Bruder, die treulose, eifersüchtige Schwägerin, lächerlich, ja, aber traurig ist, welch Leben sie der armen Annuschka bereiten. Nein, das ist keine Komödie mehr, was sich da im Gasthof „Zum besuchten Platz“ abspielt, was Annuschka fast in den Tod treibt; Tragikomödie ist es allenfalls.²⁶⁰

Circa una settimana dopo la rappresentazione, il Maxim-Gorki-Theater viene temporaneamente chiuso a causa di un imprecisato guasto tecnico che si protrae per oltre un mese, obbligando il teatro ad andare in tournée, seppur per poco tempo:

Im Maxim-Gorki-Theater müssen wegen einer technischen Betriebsstörung alle Vorstellungen vorübergehend ausfallen.²⁶¹

Maxim-Gorki-Theater: Wegen einer technischen Betriebsstörung müssen die Vorstellungen vorübergehend ausfallen. Die Wiederaufnahme des Spielbetriebes wird in Kürze bekanntgegeben. Am 19. und 20. Februar Gastspiel in den Chemischen Werken Buna „Haus der Freundschaft“ mit „Kaution“. Am 25. Februar Gastspiel im Friedrich-Wolf-Theater Neustrelitz mit „Der Lohndrucker /Die Korrektur“.²⁶²

²⁶⁰H.U., *Im Gasthof 'Zum besuchten Platz'.* Ostrowskis „Diebe und Liebe ' im Maxim-Gorki-Theater, in „Neue Zeit“, 3.2.1959.

²⁶¹ „Neue Zeit“, 5.2.1959.

²⁶² „Berliner Zeitung“ 13.2.1959.

Sempre “Berliner Zeitung” riferisce della riapertura del Maxim-Gorki-Theater avvenuta un mese dopo, l’11 marzo 1959, con un’altra messa in scena di *Diebe und Liebe*. Per la prima volta, la stampa riferisce del basso numero di spettatori che si recano al Maxim-Gorki-Theater, ma attribuisce la colpa al fatto che la riapertura non era stata sufficientemente pubblicizzata:

Das Maxim-Gorki-Theater, für unerfreulich lange Zeit gezwungen zu schließen, hob den Vorhang wieder. Noch hat es sich trotz aller Ankündigungen nicht „herumgesprochen“, daß wieder gespielt wird. Der Besuch ist noch schwach. Schade! Man sollte nicht versäumen, einen uns bisher unbekanntem Ostrowski (von Alexander Ostrowski, dem russischen Klassiker, ist die Rede) zu sehen. Selbst in unbefriedigender Aufführung ist das Stück, das in der neuen Übersetzung von Joachim G. Boeck „Diebe und Liebe“ heißt, sicherlich wert, daß man mit ihm Bekanntschaft schließt.

Le due recensioni, inoltre, differiscono fra loro anche per i giudizi inerenti all’aspetto drammaturgico della messa in scena. Se la recensione di febbraio apparsa sulla “Neue Zeitung” loda la prima dell’opera, la Berliner Zeitung” commenta così nell’edizione del 12 marzo 1959 la messa in scena:

Es reicht vor allem nicht in der Regie Werner Schulz-Wittans. War dies Theater nicht bemüht, dem großen Vorbild Stanislawskis zu folgen? Wie wenig hat die Aufführung von ihm gelernt! Die Schauspieler, ziemlich sich selbst überlassen, bringen fast alle gesellschaftlichen-unverbindliche „Rollen“ statt umwelt- und klassenmäßig festbestimmter Menschengestalten.²⁶³

Questa recensione è doppiamente “singolare”, sia in riferimento alla recensione positiva di un mese prima, sia perché precede di un giorno la rappresentazione di *Diebe und Liebe*, che secondo il calendario pubblicato il giorno prima sullo stesso quotidiano, si sarebbe dovuta tenere il 13 marzo, e cioè due giorni dopo la riapertura in seguito al “guasto tecnico”.²⁶⁴

La crescente impopolarità del teatro nel contesto berlinese, unito all’assenza di un repertorio convincente, sembrano essere le cause di questo presunto “guasto tecnico” che si rivela essere

²⁶³ Walther Pollatschek, *Ostrowskis „Diebe und Liebe“. Ein unterhaltsamer Abend im Maxim-Gorki-Theater*, in „Berliner Zeitung“, 12.3.1959.

²⁶⁴ „Berliner Zeitung“, 11.3.1959.

uno dei tanti espedienti a cui la SED ricorre per cercare una soluzione alla crisi che coinvolge tutti i teatri di Berlino Est, ma in particolare il Maxim-Gorki-Theater, dove l'opera successiva verrà rappresentata solo otto mesi dopo rispetto a *Diebe und Liebe*, durante i quali verranno proposte solo repliche.

Questa crisi del Maxim-Gorki-Theater trova conferma in un articolo redatto proprio da Gerhard Wolfram, apparso sull'organo ufficiale della SED, in cui il drammaturgo fa un bilancio della situazione drammaturgica berlinese, con particolare riferimento all'esempio del Maxim-Gorki-Theater.²⁶⁵

Wolfram, in quello che si può definire un *mea culpa* della SED dettato dalla realtà contemporanea, introduce il problema legato alla drammaturgia berlinese, riconducendolo a un'errata concezione dei cartelloni teatrali, da cui nessun teatro può dirsi esente, viste le copiose critiche, apparse sulla stampa nell'arco del primo decennio drammaturgico della DDR, che hanno interessato tutti i teatri della città. L'autore passa poi al caso specifico del Maxim-Gorki-Theater di cui ribadisce la: «feste, prinzipielle Haltung zur Partei und Ihren Beschlüssen» per poi citare le tre messe in scena effettivamente riuscite: *Nachtsyl*, *Unternehmen Ölzweig* e *Der Lohndrucker/ Die Korrektur*, a proposito della quale ricorda il determinato ruolo del Partito e il contributo fondamentale dei due autori, in quanto:

Dieses Ergebnis wäre sicher nur ein halber Erfolg geblieben, hätten die Autoren Heiner und Inge Müller nicht die gleiche parteiliche Haltung bewiesen und in Zusammenarbeit mit dem Theater eine zweite Fassung erarbeitet, die ideologisch richtig und infolgedessen künstlerisch besser war.

L'errore principale del Maxim-Gorki-Theater consiste, secondo Wolfram, nell'essersi limitati in tutti questi anni a rendere noto il programma delle rappresentazioni, senza, però, al contempo cercare un dialogo con gli spettatori:

Wir haben unsere Meinung in Form des Spielplans bekanntgemacht, das ist ein ganz normaler Weg, aber wir hätten darüber hinaus in der Öffentlichkeit und in Fachdiskussionen revisionistischen Anschauungen entschiedener entgegnetreten müssen.

²⁶⁵ Gerhard Wolfram, *Jetzt laßt uns endlich Taten sehen*, in „Neues Deutschland“, 11.4.1959.

Die offensive Haltung, zu der wir uns innerhalb des Hauses erzogen haben, wurde nach außen nicht bewiesen. Zumindest blieb sie auf zufällige Zwiegespräche beschränkt.

Una buona parte di responsabilità di questo fallimento è da ascrivere anche al clima di tensione e concorrenza che regna tra le varie *Intendanz* della città: «Die Zusammenarbeit der Berliner Bühnen ist völlig ungenügend, in den entscheidenden künstlerischen Fragen arbeiten die Berliner Bühnen sogar gegeneinander», ed è proprio da questo problema, di facile risoluzione, che Wolfram si auspica un nuovo inizio assolutamente necessario per risolvere il problema principale del Maxim-Gorki-Theater:

In der Zuschauerfrage haben wir in Berlin oft genug resigniert, wir haben sie aber zu lösen. Es ist offensichtlich, daß es nicht an den Zuschauern liegt. Wenn es endlich allen Berliner Theatern in erster Linie darum ginge, diese kulturpolitische Aufgabe, wie die Partei sie gestellt hat, in Angriff zu nehmen, dann kämen wir auch sehr schnell zu einer besseren Zusammenarbeit. Dann würden die Spielpläne, im Sinne einer vernünftigen Ergänzung, besser aufeinander abgestimmt werden; dann würde die Funktion, das jedes einzelne Theater bei dieser Aufgabe hat, besser erkannt werden und sich ein Gefühl der Achtung vor den Bemühungen der anderen Theater herausbilden; und dann würde man sich überlegen, ob es richtig ist, durch Geheimverhandlungen mit Schauspielern über einen Engagementswechsel die Ensembles willkürlich zu zerstören.

Il fatto che per la prima volta ci sia un riferimento diretto agli intrighi e ai “dispetti” fra i vari teatri berlinesi, dimostra la gravità della situazione in cui versa il Maxim-Gorki-Theater, fino ad allora sapientemente taciuta, ma anche la consapevolezza di non essere in grado di competere con la controparte occidentale della città, dove il numero di spettatori provenienti da Berlino Est, esattamente come quello degli “espatri”, continua a salire. Questo problema colpisce particolarmente il Maxim-Gorki-Theater che, a differenza degli altri teatri, non potendo rinunciare alla sua funzione principale, appositamente ribadita all’inizio dell’articolo, non solo non gode di un grande “*Spielraum*”, ma, molto probabilmente, neanche di un qualsivoglia “*Mitspracherecht*” nella scelta delle pièce da rappresentare.

La soluzione prospettata da Wolfram non può che riguardare sia la ricerca di un nuovo pubblico da ricercarsi nelle fabbriche e nelle periferie berlinesi attraverso il sostegno dei sindacati, sia, contemporaneamente, l’intensificazione dell’attività propagandistica per cercare di convincere gli scettici e gli indecisi a recarsi in teatro, ma anche per rafforzare la coscienza ideologica degli

attori, senza il cui sostegno è impossibile pensare a un teatro socialista in grado di rispecchiare la linea del Partito:

Wir alle, die wir in Betriebe und Wohngebiete gehen, wissen ganz genau, daß es in Berlin Tausende und aber Tausende von werktätigen Menschen gibt, die für den Theaterbesuch noch nicht gewonnen sind und [...] daß es an uns ist, diese Menschen für das Theater zu gewinnen. [...] Die gewerkschaftlich aktiven Künstler fordern seit Jahr und Tag eine größere Mitverantwortung der Gewerkschaftsleitungen an den Theatern. Sie tun das, weil sie wissen, daß den Schauspielern die Funktion ihrer Gewerkschaft nur bewußt werden wird, wenn sie auch in künstlerischen Fragen praktisch mitberatend und mitbestimmend funktioniert. [...] Ein sozialistisches Theater ist nicht gemacht, wenn man zwei sozialistische Stücke in den Spielplan aufnimmt. Ein sozialistisches Theater wird erst sein, wenn die sozialistische Parteilichkeit der Künstler zu ihrem Lebensgesetz geworden ist: Wir stellen diese Forderung sicher ohne Jede Ungeduld, sie wird sich jedoch nie im Selbstlauf erfüllen. Ich schlage vor, ein Aktiv von Genossen aller Berliner Theater zu bilden, in das nicht nur Intendanten und Dramaturgen, sondern auch Schauspieler delegiert werden und das regelmäßige Beratungen über unsere grundsätzlichen gemeinsamen Aufgaben durchführt. [...] Dieses Aktiv könnten Partei- und Staatsorgane zugleich für ihre anleitende Tätigkeit benutzen. Das sind sicher nur einige von vielen praktischen Problemen. Zu lösen sind alle, glaube ich, wenn wir in unserer gesamten Arbeit von den kulturpolitischen Forderungen ausgehen, die die Partei in ihren Beschlüssen aufgestellt hat.²⁶⁶

Nonostante questa autocritica giunga con troppo ritardo, si rivela essere, in ogni caso, un raro esempio di libertà di espressione, seppur sempre sotto l'includibile egida della SED che, circa due anni dopo, ricorre a una soluzione drastica che però non migliora la situazione del Maxim-Gorki-Theater, ma risolve il problema principale alla base della crisi, non menzionato nell'articolo, che non ha nulla a che fare con l'aspetto drammaturgico e che nessun teatro può affrontare.

La messa in scena successiva segna il ritorno di Gor'kij al Gorki e di Mäde alla regia: *Feinde (Vragi)* viene rappresentato per la prima volta l'8 settembre 1959.

La pièce, ambientata nella 1905, racconta le proteste dei lavoratori di una fabbrica che chiedono a gran voce il licenziamento dello spietato Duchkin. I due proprietari Bardins e Skrobotov, che hanno visioni politiche differenti, non riescono a trovare un accordo. Mentre Bardins è un

²⁶⁶ Ibidem.

liberale che vuole concedere il diritto di voto ai propri lavoratori, Skrobotov è fermamente convinto che la classe dei lavori non abbia diritto né a un'istruzione, né tantomeno al diritto di votare. Skrobotov si oppone al licenziamento, seppur per giusta causa, di Duchkin, perché significherebbe cedere alle richieste dei lavoratori, che poi ne avanzerebbero delle altre, e finirebbero per acquisire potere. I due dirigenti non riescono a mettersi d'accordo e, nel frattempo, la situazione precipita tra i lavoratori che si ribellano e danno vita a una lotta armata. Skrobotov chiede l'aiuto della polizia, ma viene ucciso da uno dei ribelli che lo fredda con un colpo di pistola. Prima di esalare l'ultimo respiro, Skrobotov trova la forza di dire che è stato uno dei "rossi" ad ucciderlo. La polizia arriva sul posto, inizia a indagare e ad arrestare i lavoratori che però non demordono. Nel frattempo, Bardins, caduto preda dell'alcol, viene raggiunto da un lavoratore, Akimov, che confessa l'omicidio e viene raggiunto dai compagni che ne impediscono l'arresto, più determinati che mai alla lotta rivoluzionaria.

La messa in scena della pièce, uno dei primi esempi del Realismo socialista, viene accolta con entusiasmo dalla critica per l'alto valore storico e propagandistico del testo in cui sono i capitalisti i nemici da sconfiggere, mentre meno entusiasta si rivela la critica nei confronti della messa in scena:

Im Ganzen ist es unter Hans Dieter Mädes klar herausarbeitender Regie eine würdige Aufführung, sehr befriedigend, auch wenn man noch jede Einzelheit jener trefflichen Darstellung im Gedächtnis hat, die Fritz Wisten 1952 am Schiffbauerdamm brachte.²⁶⁷

Anche in questo caso si tratta di una recensione autocensurata di una messa in scena non riuscita, ma che non può essere bocciata dalla critica a causa dell'importante messaggio politico trasmesso. Möckel ricorda il valore reale della messa in scena, di cui non vi è traccia nelle fonti ufficiali:

[...] Hans-Dieter-Mädes Feinde (1959) litten darunter, dass der Regisseur das dramatische Geschehen konsequent vereinfachte und im wesentlichen zwei gegensätzliche Klassenportionen gegenüberstellte. Gorkis Porträt der russischen Gesellschaft von 1903 und die Konfrontation von Ausbeutern und Ausgebeuteten mag auf den ersten Blick an ein Tendenzstück erinnern, aber seine an Tschechow geschulte Meisterschaft der differenzierten psychologischen Gestaltung und die kunstvolle

²⁶⁷ „Berliner Zeitung“, 12.9.1959.

kompositorische Verschachtelung der Motive bieten eine reiche Galerie an unterschiedlichsten Figuren und Charakteren, die in der Sicht des Regisseurs leider keinen Platz fanden.²⁶⁸

La scelta sull'ultima messa in scena degli anni Cinquanta ricade ancora su una pièce sovietica, *Zeit Voraus* di Valentin Kataev, rappresentata per la prima volta il 14 ottobre 1959 per la regia di Horst Schönemann. *Zeit Voraus* è un libero adattamento teatrale della pièce di Kataev *Vremja, vpered!*, composta dall'autore poco prima di morire, e basata sull'omonimo romanzo del 1932, tradotto in tedesco *Im Sturmschritt Vorwärts!*

L'azione, che si svolge nell'arco di ventiquattro ore, racconta una giornata di lavoro in un complesso industriale sui monti Urali al tempo del piano quinquennale. La brigata decide di battere il record di colate di calcestruzzo, stabilito da un'altra brigata dell'Unione Sovietica, in una lotta contro il tempo, ma anche l'inefficienza burocratica e la stupidità dei vari membri della brigata. L'entusiasmo e la voglia di costruire un futuro migliore spingono i lavoratori a dimenticare le loro necessità e i loro bisogni, tra qui quello di dormire, di mangiare e passare del tempo con la famiglia. Non mancano, ovviamente, i conflitti e le rivalità tra i vari membri della brigata, che però vengono risolti, o quanto meno, messi da parte in nome dell'obiettivo comune: stabilire un nuovo record e raggiungere gli obiettivi prefissati dal piano quinquennale. Alla fine della giornata si viene a sapere, però, che il record che la brigata avrebbe voluto battere, era già stato superato il giorno successivo in un altro cantiere dalla parte opposta del Paese. La notizia, tuttavia, non abbatte lo spirito dei lavoratori che, al contrario, esultano dell'ennesimo passo in avanti, dell'ennesimo progresso dell'economia sovietica, reso possibile dal lavoro congiunto di tutti gli operai dell'Unione sovietica.

La pièce, portata in scena in occasione dei festeggiamenti per il decimo anniversario della fondazione della DDR, viene accolta con grande perplessità dalla critica, sia per la pochezza contenutistica e stilistica, sia per il ritmo della rappresentazione, troppo veloce e confusionario:

„Zeit voraus“ – der deutsche Titel der Komödie von Valentin Katajev, die im Maxim Gorki Theater eine zündende Premiere erlebte, ist weder sprachlich-stilistisch noch werbetechnisch eine Glanzleistung: Er läßt nicht ahnen, welche Art Stück den Zuschauer erwartet und wovon darin gehandelt wird. Genauerem Aufschluß gibt immerhin der Untertitel „Ein Weltrekord in drei Akten“: Der Ton läßt auf ein Lustspiel schließen, und

²⁶⁸ Möckel, *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, p.108.

um Rekorde geht es also. Sport? Nein, von Produktivitätsrekorden auf den Bauplätzen des Sozialismus ist die Rede. [...] Was der Regisseur, der wieder in die Hauptstadt zurückgekehrte Horst Schönemann, aus dem Werk macht, das ist wirklich ein zwei Stunden währendes Feuerwerk: Es sprüht, blitzt und donnert, und ständig ist auf den drei oder vier Spielebenen des von dem Bühnenbildner Dieter Berge konstruierten konstruktivistischen Konstruktionsgerüsts irgendwo irgendwas los, wo man hinschauen muß.²⁶⁹

Anche l'intento propagandistico, ovviamente lodato dalla critica, di illustrare ancora una volta l'esempio positivo del "Fratello maggiore" sovietico, rappresentando le enormi possibilità di un sistema economico socialista e "il fuoco", l'ardente passione dei lavoratori sovietici, al fine di incentivare il raggiungimento del piano settennale vigente nella DDR, non riesce ad emergere, proprio a causa della confusione imperante sul palcoscenico.

Insgesamt waren die Inszenierungen der russischen und sowjetischen Stücke in den Fünfziger Jahren, aber auch die klassischer Stücke [...] von einem Realismus geprägt, der seiner Intention nach sozialistisch genannt werden mochte, sich aber in den Erscheinungsformen vom tradierten Realismus des „alten“ bürgerlichen Theaters nicht sichtlich unterschied.²⁷⁰

Zeit Voraus è l'ultima rappresentazione degli anni Cinquanta, ma sarà anche l'ultima rappresentazione sovietica inscenata al Maxim-Gorki-Theater prima della costruzione del Muro di Berlino, che darà il via alla terza, e ultima, "svolta epocale" in ambito politico, e di riflesso anche in ambito drammaturgico. La costruzione dell' "Antifascistischer Schutzwall" non migliorare la situazione del teatro che Albert Hetterle riassume così:

Anfang der Sechziger Jahre geriet das Gorki zeitweise in eine Phase der Vernachlässigung, als es nach dem Tod von Fritz Wisten mit der Volksbühne zusammen unter eine gemeinsame Intendanz gestellt wurde. Vallentin hatte die Führung über dieses Doppeltheater übernommen, und die Volksbühne hatte in diesem Verfahren natürlich Vorrang. [...] Nach zwei Jahren wurde das Experiment wieder abgeblasen, aber für das

²⁶⁹ Henryk Keisch, *Komödiantisches Feuerwerk*, in „Neues Deutschland“ 18.10.1959.

²⁷⁰ *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, 2002, p. 156.

Gorki blieb eine katastrophale Situation: Viele der besten Schauspieler, die inzwischen neu engagiert waren, gingen, sie blieben an der Volksbühne oder wechselten zum Fernsehen.²⁷¹

È proprio Hetterle ad assumere nel 1968 la direzione del Maxim-Gorki-Theater, ruolo che manterrà fino al 1994, e a regalare un nuovo volto al Maxim-Gorki-Theater, rendendolo un teatro contemporaneo e all'avanguardia con il consenso della SED che, avendo isolato il nemico, non sente più, dagli anni Settanta, la necessità di avere un proprio teatro di propaganda.

²⁷¹ Schmidt, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, p. 24.

4 CONCLUSIONI

A tanta promettente originalità umana e artistica corrisponde però nel corso di tutti gli anni Cinquanta una monotonia tematica. In ossequio al modello letterario stalinista che prescrive all'arte il compito di precedere il futuro illustrando e diffondendo i meriti, i risultati e le mete del comunismo, le scene si riempiono di opere ispirate al mondo della produzione. Se il realismo socialista di tal fatta è religione in campo culturale, l'attivista di partito, modello Stachanov, ne è il missionario in attesa di santificazione. Buono, bravo, intelligente ma soprattutto fedele al partito e custode incorruttibile dell'ortodossia, spronando all'emulazione riuscirà ad aggregare a sé in maniera solidale tutti i colleghi. La conclusione lo vedrà, dopo varie peripezie, trionfante per l'avvenuta realizzazione del piano di lavoro e per la vittoria del socialismo su tutte le forme di scetticismo e resistenze borghese.²⁷²

Questa sintesi di Pasquale Gallo sulla drammaturgia dei primi anni si applica, ovviamente, anche al Maxim-Gorki-Theater, ma con una specifica: il teatro in questione, essendo stato fondato dopo la guerra con uno scopo ben preciso, non ha un passato con cui confrontarsi e non gode di una qualsivoglia autonomia: la sua storia nasce ed è indissolubilmente legata alla SED, della quale rispecchia fedelmente non solo la linea politica, bensì anche la popolarità e il gradimento del pubblico. I risultati, quasi sempre fallimentari, dei primi anni di attività sono, infatti, solo parzialmente degli insuccessi teatrali, in quanto sintomatici dell'insofferenza della popolazione per la propaganda politica e, perciò sono la conferma del fallimento ideologico. La componente drammaturgica, pur avendo sempre ricoperto un ruolo minore, a volte persino inesistente nella scelta delle pièce da portare in scena negli anni Cinquanta, si è rivelata essere molto più variegata e aperta alla sperimentazione di tutti gli altri teatri della città: abbandonata la connotazione russa e sovietica, il Maxim-Gorki-Theater ha cercato rifugio in una drammaturgia socialista originale e, molto spesso, inedita, appartenente sia alla cultura dei "sozialistische Brüderländer", sia a quella tedesca contemporanea. Nei primi otto anni di attività, sono state rappresentate quaranta opere, di cui solo cinque classici di fama internazionale di Goethe, Schiller, Shakespeare e Molière: la monotonia tematica, nel caso del Maxim-Gorki-Theater, è, dunque, sia una scelta obbligata imposta dall'alto, sia il tratto

²⁷² Pasquale Gallo, *Il teatro della Repubblica Democratica Tedesca*, in Teodoro Scamardi, *Il teatro tedesco del Novecento*, Laterza, Bari 2009, pp.54-72, p. 57.

distintivo del teatro stesso che lo rende unico nel suo genere e che lo contraddistingue da tutti gli altri teatri della “*Bühnenrepublik*”.

L’obiettivo di fondare a Berlino un teatro «als ein Ort zur Pflege russischer und sowjetischer Theaterkunst» si è dovuto scontrare, dunque, con la realtà contemporanea nel suo essere e non nel suo divenire. I primi anni fallimentari del Maxim-Gorki-Theater sono stati inizialmente censurati dalla SED con la costruzione del Muro di Berlino, che ha stravolto l’ambito culturale della Repubblica Democratica, e, in seguito, cancellati dal corso della storia con gli eventi del 1989. La mancata pubblicazione di molte opere rappresentate fino al 1961, assieme alla distruzione di gran parte del materiale relativo ai primi anni di attività, ha contribuito a lasciare un vuoto nell’archivio del teatro che è stato possibile, per chi scrive, colmare, grazie a delle preziose testimonianze.

Per un’ironia del destino, sarà proprio il Maxim-Gorki-Theater, il palcoscenico della SED, ad annunciare nella seconda metà degli anni Ottanta, il collasso del sistema stesso, tematizzato in alcune messe in scena, tra cui *Die Übergangsgesellschaft e Transit Europa* di Volker Braun.

Es mutet wie eine Bestätigung der Überlegungen Karl Marx‘ an, die Geschichte wiederhole sich einmal als Tragödie, einmal als Farce, wenn man bedenkt, dass der gerade im Gorki Theater viel beschworenen „Ankunft“ und „Bewahrung im Sozialismus“ schließlich der „Abschied“ und die „Rückverwandlung in ein Gespenst“ folgen sollten.²⁷³

Il Maxim-Gorki-Theater e la sua storia dimenticata sono parte integrante del patrimonio berlinese della seconda metà del secolo scorso. La sua componente sovietica imprescindibile, è l’elemento distintivo che rende il Gorki un teatro unico in Europa, simbolo di dominazione politica e culturale, ma è anche la testimonianza del fallimento del modello sovietico in ambito culturale, ascrivibile non solo a un transfer imposto, bensì anche a una ricezione non adeguata da parte della DDR.

²⁷³ 50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende, 2002, p. 60.

APPENDICE

1 Boris Lavrenev *Für die auf See* 30.10.1952

La pièce è ambientata in una base della marina nell'inverno e nella primavera dell'anno 1944. Sul pontile di sbarco, dietro una montagna di casse accatastate, dove alcuni marinai cercano riparo dal vento. È una fredda notte invernale e solo nella guardiola di legno sul pontile c'è luce e calore. Qui Rekalò, tenente e comandante del sottomarino 101, è intento a bere il tè, Maksimov, tenente di vascello e comandante della I Divisione, siede sulla stufa, mentre Labinskij, sergente maggiore, è appoggiato alla parete. Rekalò canta una canzone e gli altri due, affascinati e colpiti dalla bellezza dei versi, gli domandano di chi siano e poi finiscono per parlare delle loro vite e delle loro origini. Nel frattempo, squilla il telefono e Labinskij passa il ricevitore a Maksimov, dicendogli che il capo di stato maggiore vuole parlarli. Questi ordina di annullare l'imminente operazione e Maksimov, che aveva ricevuto ordini diversi, chiede di ricevere conferma dell'annullamento anche da parte del comandante della divisione. Dopo aver riagganciato, Maksimov riferisce a Rekalò dell'ordine di annullamento dell'operazione, in quanto per il capo di stato maggiore le condizioni atmosferiche sono troppo sfavorevoli. Intanto un ufficiale comunica a Maksimov che la truppa è pronta e che il tempo è adatto per uscire in mare e Maksimov, furioso, si sfoga con Rekalò, riferendogli che è stato proprio Borovskij, tenente di vascello e comandante della II Divisione, a suggerire al capo di stato maggiore di annullare l'operazione, perché, come commenta divertito Rekalò, è molto più piacevole stare a casa con la moglie a bere il tè piuttosto che uscire in mare per ingoiare acqua salata. Maksimov si reca sul pontile per passare in rassegna la truppa, ma prima chiede a Labinskij di far sapere allo stato maggiore, se dovesse richiamare, di essere già salpato. Nella guardiola squilla nuovamente il telefono e Labinskij comunica allo stato maggiore che sono già usciti in mare e poi si mette a leggere un libro. Nel frattempo, sul pontile compaiono Borovskij e Šabunina, sua moglie che, avendo ritardato, non riescono a salire sulla nave ormai salpata. Borovskij asserisce di aver appositamente fatto tardi per evitare che la moglie uscisse in mare con questo tempo. Šabunina, visibilmente contrariata, ribatte al marito di non essere più una bambina, bensì un medico col grado di capitano e che sarebbe dovuta uscire con i compagni che ora, molto probabilmente, la considereranno una vigliacca. Borovskij, invece, ritiene di aver fatto la scelta giusta perché non vuole che alla moglie capiti qualcosa e definisce Maksimov un incosciente perché considera il mare un'innocua pozzanghera. Šabunina reagisce con perplessità all'interessamento del marito, da cui si sente trascurata e non considerata. Il marito ribatte che la colpa è della guerra che ha stravolto la loro vita coniugale, ma aggiunge che proprio grazie alla guerra ha finalmente la possibilità di crescere e di dimostrare il proprio valore. Borovskij asserisce, infatti di essere diventato un buon comandante e di essere perciò "Al centro del pubblico interesse". Sua moglie reagisce con perplessità a

quest'affermazione e non nasconde la sua preoccupazione, in quanto il marito è sempre lo stesso a casa, ma in compagnia di altri interpreta già il ruolo del tenente di vascello Borowski, eroe dell'Unione sovietica, eroe che ancora non è. Šabunina teme che il sogno del marito lo inebri troppo e che oscuri tutto il resto. Borovskij, indignato, controbatte definendo sciocchezze e paure infondate le preoccupazioni della consorte, in quanto non vi è nulla di male nel perseguire il proprio sogno e di non essere, in ogni caso, un uomo che prende facilmente una sbandata.

La scena successiva si apre in una grande stanza, al centro della quale si trova un tavolo, intorno al quale siedono e gli ufficiali e gli invitati che festeggiano il quarantesimo compleanno del comandante di divisione: lo stesso Charitonov, sua madre, Charitonova, un'energica signora anziana, Borovskij, Maksimov, Šabunina, questa volta in abito da sera, Rekalò, Klobukov e Gerolova, una mora di bell'aspetto un po' appariscente. Al tavolo siede anche Lišev, primo tenente e comandante del sottomarino 113. L'atmosfera è quella di una grande famiglia che festeggia Charitonov e beve alla salute della mamma di quest'ultimo, definita mamma di tutto l'equipaggio. Lišev e Rekalò si allontanano per preparare l'esibizione. Poco dopo, un forte gong annuncia il rientro di Lišev che presenta l'imminente esibizione del ladro di cavalli e eccellente solista dell'"Invincibile Armada" Gavrilà. Si tratta di Rekalò che ricompare sulla scena vestito e truccato da vecchio zingaro con una camicia rossa, un gilè di seta e una chitarra in mano. Rekalò inizia a suonare la chitarra e a intonare una canzone tratta da *Gli Zingari* di Aleksandr Puškin, in seguito passa la chitarra a Lišev che suona una danza, mentre Rekalò balla, tra gli applausi degli spettatori, una danza zingana. Gorelova, un'attrice del teatro della flotta, commenta entusiasta quanto Rekalò sia convincente nel ruolo dello zingaro e, Rekalò le risponde di essere veramente zingaro. Charitonov osserva divertito e chiede a Rekalò, nel caso in cui suonasse l'allarme, se sarebbe disposto a correre a bordo nel suo costume. Rekalò, replica di non essere affatto preoccupato, poiché la nave è sollevata per un guasto tecnico e solo il giorno dopo sarà nuovamente possibile uscire in mare. In seguito, vengono aperte le danze e Charitonov chiede un ballo a Šabunina e, rivolto a Borovskij, gli raccomanda di non farsi lasciare scappare una moglie così bella e brava. Borovskij fa un movimento per invitare a ballare la Gorelova, ma Maksimov lo precede e la Gorelova accetta volentieri, porge la mano a Maksimov e va, dopo aver gettato una rapida occhiata al cupo Borovskij. Rekalò invita a ballare la Charitonova, mentre Klobukov, rimasto solo, invita Borovskij a ballare, offrendosi, ironicamente, di fare la parte della donna. Borovskij, dopo aver scortesemente rifiutato, si siede sul divano e fuma nervosamente. Maximov si avvicina al divano per recuperare la borsa dimenticata della Gorelova e Borovskij, palesemente geloso, intima a Maksimov di non ostacolare il suo percorso. Questi inizialmente non capisce, ma poi replica a Borovskij di non avere alcuna intenzione di combattere contro di lui, bensì solo contro il nemico in comune, i nazisti. Maksimov fa per allontanarsi, ma sulla porta si gira e chiede ironicamente all'amico di fargli sapere quando sarà tornato in sé perché non lo riconosce più. Nel frattempo, si avvicina a Borovskij la Gorelova, con cui ha una relazione segreta. Gorelova non vuole più nascondersi, in quanto stanca di bugie e ipocrisie, e ingiunge a Borovskij di raccontare la

verità a sua moglie. I due si uniscono alle altre coppie danzanti, ma il ballo viene presto interrotto da Charitonov che ordina a tutti di tornare ai loro compiti, ma non senza prima brindare un'ultima volta. Charitonov chiede a Borovskij di pronunciare il discorso finale, il quale, preso in contropiede, decide di improvvisare, solleva il bicchiere e brinda alla gloria eterna che occorre raggiungere. Maksimov lo interrompe asserendo che sono solo un mucchio di stupidaggini e che non è per la gloria personale che il popolo russo sta combattendo e che solo a guerra finita si saprà chi si sarà comportato da pollo e chi da eroe.

Tutti i presenti concordano con Maksimov e lo stesso Charitonov chiosa affermando che la gloria, in ogni caso non va raggiunta, bensì conquistata in battaglia. Charitonov riceve una lettera e, dopo averla letta, chiede a tutti i presenti, tranne che a Borovskij e Maksimov di tornare al proprio lavoro. Rimasto solo con i due tenenti di vascello, Charitonov comunica che è stato individuato un sottomarino vicino e affida l'incarico a entrambe le divisioni di uscire in mare, di cercarlo e annientarlo. Charitonov precisa che lo si deve cercare separatamente e, dopo averlo rintracciato, procedere con un attacco congiunto delle due divisioni.

Il secondo atto si apre nell'ufficio di Charitonov, dopo il fallimento dell'operazione che ha portato alla perdita di uomini e di una nave. Nell'ufficio siede Lišev, con un cerotto sulla fronte e la mano fasciata, per riferire a Charitonov e a Šubin, capitano di III rango, sugli avvenimenti che hanno portato al fallimento dell'operazione. Lišev racconta di come alle 7.48 sia stata avvistata la torre di comando di un sottomarino nemico e di come il tenente di vascello Borowski abbia ordinato di fare rotta sul sottomarino nemico. Il tenente della Riserva prosegue raccontando che durante la manovra si sono accorti che il sottomarino iniziava a immergersi, e hanno immediatamente aperto il fuoco, ma il sottomarino era già sott'acqua. Hanno dunque lanciato bombe di profondità sul punto d'immersione e nelle vicinanze e sono rimasti in attesa di capire se il sottomarino fosse stato danneggiato o meno. Lišev riferisce, inoltre di aver chiesto a Borovskij di informare Maksimov e che Borovskij è andato personalmente dal telegrafista per comunicare la loro posizione a Maksimov. Lišev continua il proprio racconto e afferma che circa un'ora dopo sono emersi dalle nuvole circa nove Messerschmitt, molto probabilmente chiamati dal sottomarino, che si sono abbattuti su di loro e che proprio in quell'istante Maksimov chiede di ripetere la posizione, in quanto non riusciva a trovare i compagni. Lišev dice, però, di non aver fatto in tempo in quanto i nove Messerschmitt hanno iniziato immediatamente a bombardarli, centrando la nave, distruggendo la ricetrasmittente, e ferendo gravemente il telegrafista. Lišev conclude riferendo di un'altra bomba che ha distrutto e affondato la nave, facendo finire tutto l'equipaggio, lui compreso, in mare. Quando è rinvenuto, i soccorsi erano già sul posto e circa un quarto d'ora dopo giunge sul posto anche Maksimov, il quale dopo essersi informato brevemente se avessero bisogno di lui, si getta, dopo aver ricevuto una risposta negativa, all'inseguimento del sottomarino con il suo equipaggio, riuscendo ad affondarlo.

Charitonov commenta amareggiato che l'affondamento sarebbe dovuto avvenire molto prima e chiede a Lišev spiegazioni sul ritardo di Maksimov. Lišev risponde di non avere idea di come sia stato possibile e assicura al capitano di aver verificato personalmente l'esattezza della posizione telegrafata, ma aggiunge che un'ulteriore verifica non è più possibile, in quanto tutti i carteggi e le apparecchiature sono finiti in mare. Lo stesso Šubin non sa spiegarsi il ritardo di Maksimov e afferma che spetterà alla corte marziale fare luce sul caso, ma Charitonov gli urla che la corte marziale può anche andare al diavolo, in quanto questi uomini non sono degli estranei, bensì i loro ufficiali e, se dovessero essere condannati, si sentirebbe anche lui sul banco degli accusati e, quindi, responsabile. Nel frattempo, si presenta a rapporto Borovskij che conferma dell'esattezza della posizione trasmessa e, quando Charitonov gli chiede se ne abbia parlato con Maksimov, al quale potrebbe essere sfuggito un errore, Borovskij riferisce di aver discusso con Maksimov. Charitonov reputa intollerabile un tale comportamento, specialmente in tempo di guerra, e invita Borovskij a fare pace con l'amico che proprio in quel momento compare sulla soglia dell'ufficio. Borovskij segue il consiglio di Charitonov e davanti a quest'ultimo fa pace con Maksimov, il quale accetta le scuse, seppur con riluttanza. Maksimov, rimasto solo con Charitonov, ammette di non riuscire a spiegarsi come possa aver sbagliato rotta e alla domanda di Charitonov se Borovskij possa aver commesso un errore di calcolo, risponde con fermezza che non è possibile, in quanto Borovskij è un comandante troppo esperto per sbagliare in circostanze in cui anche un lattante può stabilire la posizione. Charitonov, allora, dopo essersi complimentato con Maksimov per essere comunque riuscito ad affondare il sottomarino, gli fa notare che il suo errore, dovuto con molta probabilità a negligenza, è costato la vita a molti uomini, nonché la perdita di una nave e che, quindi, a malincuore non può che sospenderlo fino al processo e gli ordina di consegnare la sua flotta a Lišev. Dopo che Maksimov ha lasciato l'ufficio, Šubin dice di avere un quadro completo: Maksimov, furioso con Borovskij, avrebbe appositamente esitato a raggiungere l'amico sotto attacco per punirlo del suo comportamento del giorno prima. Charitonov, però, sbotta e urla che non è possibile, poiché mai potrebbe pensare che Maksimov aspetti che il nemico annienti un compagno e che, anche se fosse il suo più strenuo oppositore, non esiterebbe un secondo ad andare ad aiutarlo. Charitonov, dopo aver sminuito il litigio avvenuto fra i due, asserendo che molto probabilmente è stato causato da un bicchiere di troppo, rimprovera a Šubin di ricorrere a una filosofia stantia, paragonandolo a Dostoevskij. Il quadro successivo si apre nella cabina di Maksimov, dove questi è in compagnia di Rekalò che cerca in tutti i modi di tirarlo su di morale, ma invano: Maksimov è depresso e in preda ai sensi di colpa per non essere arrivato in tempo, ma continua a difendere strenuamente Borovskij dalle illazioni di Rekalò, secondo cui sarebbe lo stesso Borovskij ad aver commesso un errore. I due vengono interrotti da Charitonov, venuto per fare visita a Maksimov. Rimasti soli i due iniziano a ricordare i bei tempi passati e Charitonov, resosi conto di quanto sia depresso Maksimov, lo abbraccia e lo consola invitandolo ad andare con lui a teatro. L'ultima scena dell'atto si apre al termine della rappresentazione teatrale nel teatro della base militare. Gorelova che ha portato in scena *Anna Karenina* si avvia tra gli applausi del pubblico verso il suo

camerino, dove viene raggiunta da Labinskij che, dopo essersi complimentato, le chiede come mai, nei romanzi e sul palcoscenico, l'amore finisca sempre con la morte o in disgrazia. Gorelova risponde che l'amore vero e felice è molto raro. Labinskij, che per sostenere la sua tesi aveva citato come esempio opere di Ostrovskij e di Turgenev, concorda con il pensiero di Gorelova e racconta di un suo vecchio amore, una ragazza che lavorava in un negozio di generi alimentari di Leningrado. Durante la guerra, la ragazza era solita barattare un pezzo di pane in cambio di gioielli e oro. Una sera la ragazza mostra al suo fidanzato il suo bottino, conquistato sulle sofferenze altrui e Labinskij, accecato dalla rabbia, la uccide con un colpo di pistola. Gorelova resta per un momento in silenzio, ma poi afferma che è stata sicuramente la decisione migliore. Labinskij precisa che non ha alcun rimorso, poiché la ragazza era una nemica del suo popolo, ma si dichiara pentito di averla uccisa personalmente, in quanto il gesto gli è costato un processo in tribunale e che si sarebbe potuto concludere con la sua condanna a morte.

Al termine del racconto, Labinskij saluta la donna ed esce, e pochi istanti dopo entra nel camerino Borovskij che spiega all'amante di dover interrompere la loro relazione, perché Charitonov lo avrebbe scoperto e che a lui, al momento, non resta altra scelta che accontentarlo. Alla richiesta di ulteriori spiegazioni dell'attrice, Borovskij risponde di non poterle rivelare nulla, in quanto si tratta di segreti militari. Gorelova, offesa e indignata dalla mancanza di fiducia, ribatte che la guerra interessa tutti e che sono tutti alleati contro il nemico tedesco e che lei stessa, pur non essendo parte dell'esercito, conosce benissimo le sofferenze della guerra e la crudeltà del nemico nazista che le ha portato via la madre, il marito e suo figlio. Borovskij, però, non si decide a raccontarle la verità e all'attrice non resta altro da fare che accettare la fine della relazione e cacciare Borovskij dal camerino, dopo tuttavia avergli consigliato di guardarsi dentro e purificare la sua anima, altrimenti non potrà esserci un futuro per lui, esattamente come non c'è stato futuro per la ragazza della storia raccontata poco prima da Lišev. Borovskij, che evidentemente conosce il passato del collega, se ne va profondamente offeso dal paragone.

Borovskij, dopo aver lasciato il camerino, si imbatte in Charitonov e Maksimov, che a loro volta si stanno recando dalla Gorelova. Charitonov saluta molto amichevolmente Borovskij e gli comunica che sarà proprio lui a guidare un'importante operazione prevista per l'indomani. Borovskij è in preda al panico e risponde che non può accettare in quanto malato, ma Charitonov non vuole sentir ragioni e a Borovskij non resta che accettare, senza però nascondere la sua preoccupazione. Anche Maksimov gli dice che non può rifiutare, dato che non esiste un comandante più esperto di lui. Maksimov e Charitonov proseguono verso il camerino, non prima di aver commentato lo strano comportamento del collega. I due, giunti davanti alla porta del camerino, bussano e non ricevendo risposta, aprono con cautela la porta. L'attrice piange disperatamente e, quando Charitonov le domanda cosa sia accaduto, la donna risponde singhiozzando di non riconoscere più Borovskij e chiede al comandante di aiutarlo in tutti i modi. Charitonov, dopo aver rassicurato l'attrice sconvolta e averle promesso il suo aiuto, ordina a Maksimov di accompagnarla a casa e di restare con lei fino a nuovo ordine.

L'ultimo atto si apre nell'ospedale della base militare dove è ricoverato il telegrafista ferito, di cui si occupa il medico della base militare, Šabunina . Il telegrafista è intento a intrattenere gli altri degenti con la barzelletta di un popolo che, dopo aver invitato dio a unirsi alla loro tavola, e avergli offerto la loro ottima zuppa di pesce, lo caccia minacciandolo con le lance, sostenendo di non aver bisogno dell'aiuto di un uomo che dichiara di essere il padrone del mondo, poiché perfettamente in grado di cavarsela da soli. Il telegrafista, terminata la storia, ringrazia la dottoressa appena entrata nella camera per averlo curato bene e le confessa di sentirsi responsabile per la morte dei compagni e il fallimento dell'operazione. Šabunina invita l'uomo a raccontarle il perché dei suoi sensi di colpa. Il telegrafista racconta del momento dell'esplosione e di come Borovskij sia entrato pochi istanti prima per comunicargli la posizione da trasmettere immediatamente a Maksimov. L'uomo racconta di aver eseguito l'ordine e di essere riuscito a ricevere conferma della ricezione pochi istanti prima di perdere i sensi. Dopo essere rinvenuto, però il telegrafista si imbatte in un foglio su cui è indicata posizione da trasmettere e, per lo spavento, riperde nuovamente i sensi: la posizione indicata era un'altra, la latitudine era la stessa, ma non la longitudine. Il telegrafista, infatti, ricorda di aver trasmesso "trentaquattro gradi e cinque minuti", ma il foglio riporta "trentaquattro gradi e cinquantacinque minuti"! Šabunina ha capito e rassicura l'uomo ferito, assicurandogli che non ha alcuna responsabilità, in quanto non si è trattato di un errore. Šabunina, furibonda, esce dalla stanza e incrocia proprio Borovskij, al quale urla di aver scoperto tutto: per vendicarsi di Maksimov, Borovskij avrebbe appositamente comunicato una posizione errata al fine di distruggere la reputazione del collega. Borovskij, messo alle strette, confessa, ma precisa di averlo fatto, non per danneggiare l'amico, bensì per prendersi tutto il merito e ottenere, così, la tanto desiderata e ambita gloria. Purtroppo, gli eventi hanno preso un altro corso e così ha finito per danneggiare se stesso. Charitonov, comparso alle spalle di Borovskij, si dichiara disgustato e gli dice che dovrà rispondere delle sue azioni davanti all'intero popolo sovietico. Borovskij, terrorizzato, non ha il coraggio di replicare e Charitonov ordina a Šabunina di confiscargli l'arma in dotazione.

L'ultimo quadro si apre sul pontile di sbarco, ma a differenza del primo atto, è primavera e il sole splende. Fervono i preparativi per l'imminente operazione, il cui comando è stato affidato a Maksimov, ormai completamente riabilitato. Šabunina e Charitonov assistono alla preparazione delle navi e parlano dei recenti avvenimenti: la donna non ne vuole più sapere di Borovskij, ma Charitonov la invita a perdonarlo e a stargli vicino perché ha bisogno di lei e le comunica, inoltre che la corte ha tenuto conto del suo buon passato e gli ha regalato la vita, affinché possa espiare le suoi azioni con il lavoro e che sarebbe sbagliato rinunciare all'amore che prova per lui. Charitonov, dopo aver accompagnato a casa Šabunina, torna al pontile da Maksimov per passare in rassegna le truppe. Charitonov comunica a Maksimov di averlo appena promosso a capitano di III rango e si dichiara a conoscenza della volontà di Maksimov di avere Borovskij al suo fianco durante l'operazione. Charitonov asserisce inoltre che la colpa di Borovskij è in realtà una colpa collettiva, da cui nessuno deve sottrarsi, in quanto nessuno è riuscito a capire che un loro amico e compagno, nonché eccellente soldato stava cadendo nel precipizio.

Il capitano di I rango aggiunge, in risposta agli sguardi perplessi e alle proteste dei marinai, secondo i quali sarebbe stato giusto fucilare Borovskij per il suo comportamento, che l'uomo sovietico merita una seconda possibilità e che la fucilazione è inutile, poiché con la morte finisce tutto. Se si vive, però, si può espiare e alleggerire il carico agli altri e riconquistare l'onore perduto. Prima di andare via, Charitonov alza la mano ed esclama: "Per quelli che navigano !" Tutta la flotta risponde ripetendo il saluto sovietico per poi recarsi allo scalandrone. Maksimov resta ancora un momento sul pontile e, mentre sta fumando una sigaretta, si accorge di un marinaio alla fine del pontile di sbarco che si dirige allo scalandrone. Il marinaio si gira e saluta energicamente e Maksimov vede che si tratta di Borovskij e ricambia affettuosamente il saluto. Borovskij dice di essere stato declassato a semplice marinaio con il compito di disinnescare mine e Maksimov gli comunica di essere stato convocato per prendere parte all'operazione e, quando Borovskij gli domanda, essendo l'unico della sua divisione a prendere parte all'operazione, se abbia interceduto a suo favore, Maksimov ammette di aver fatto, assieme a Lišev, esplicita richiesta perché lui prendesse parte all'operazione, proprio perché causa della loro vergogna comune e asserendo di dover rimediare tutti insieme alla sconfitta da lui causata. Maksimov rimprovera all'amico di aver inseguito la fama che non prospera, però, accanto all'egoismo e all'amor proprio e di aver ingannato tutti loro e la patria. Maksimov prosegue affermando che c'è ancora tempo per rimediare e riconquistare l'orgoglio, anche se sa che sarà un compito arduo, ma sa anche che un vero soldato, come Borovskij ha dimostrato in più occasioni di essere, non teme nulla. Borovskij ammette di aver sbagliato e ringrazia l'amico delle belle parole, ma dichiara di essere tormentato dalla colpa nei suoi confronti. Maksimov gli risponde di lasciar stare e che mai nessuna questione personale potrà mettersi tra di loro: erano e restano amici. I due si stringono sinceramente la mano e si recano alla nave.

2 Julius Hay *Energie* 4.3.1953

In un istituto di ricerca di Budapest nel 1948, Il professor Bakonyi, fisico nucleare, si appresta a tenere una conferenza stampa nella quale il rinomato professor Pereszlenyi presenta i risultati dei suoi ultimi esperimenti e annuncia la propria partecipazione al prossimo convegno di energia nucleare a Ginevra. Nel frattempo, giunge anche la telefonata del Ministro degli Esteri ungherese, Miklos Buda, che comunica a Bakonyi la sua partecipazione alla conferenza, perché incuriosito dalla presenza di giornalisti stranieri. Dal laboratorio esce Timot, uomo d'affari, che dopo aver salutato Bakonyi e Judith, moglie di Pereszlenyi, e aver appreso della presenza del ministro, si reca da Elinor Grey, una giornalista americana appena arrivata in istituto, che gli consegna di nascosto una missiva per Pereszleniy. Subito dopo entra anche il ministro Buda che saluta i presenti e in particolar modo, Bakonyi, suo amico d'infanzia. Dopo qualche convenevole, tutti, tranne Judith e Timot, si recano nel laboratorio in attesa dello stimato professor Pereszlenyi. Nel frattempo, Judith chiede a Timot cosa le stiano nascondendo, asserendo che il marito negli ultimi tempi si comporta in modo sospetto. Timot, seppur con qualche

reticenza, ammette la loro volontà di lasciare il Paese per proseguire la ricerca scientifica negli Stati Uniti d'America. Poi chiede a Judith di unirsi a loro e di convincere il riluttante Bakonyi, indispensabile, poiché unico vero esperto di energia nucleare. I due sono interrotti dall'arrivo del Professor Pereszlenyi e dal conseguente inizio della conferenza, moderata da Timon. Il professore illustra ai giornalisti come una minuscola quantità di idrogeno possa, se si trasforma in elio, generare una quantità di energia superiore a tutte quelle finora conosciute. Affinché ciò avvenga, però, occorre raggiungere una temperatura elevatissima, di un milione di gradi centigradi. Buda interviene domandando se sia effettivamente possibile raggiungere una tale temperatura e Bakonyi risponde affermativamente, ma precisa che lo sarebbe solo con l'ausilio della avanzata tecnologia statunitense, mentre Pereszlenyi precisa che lo stato delle ricerche permetterebbe sicuramente la riuscita dell'esperimento. Al termine della conferenza Bakonyi si affretta a chiedere spiegazioni all'illustre collega sul perché abbia detto che la realizzazione del progetto sarebbe prossima, pur sapendo che non è realmente così. Il professore riferisce allora della lettera consegnatagli poco prima dalla giornalista, specificando che non era indirizzata a lui, ma che è riuscito, tramite un amico, ad entrarne in possesso. Nella lettera proveniente dagli Stati Uniti, si legge della concreta possibilità di poter raggiungere in laboratorio la temperatura necessaria e Pereszlenyi fa notare al suo sottoposto che non possono farsi scappare la possibilità di realizzare il loro progetto e che occorre, al termine del congresso in Svizzera, proseguire per gli Stati Uniti. Bakonyi, ormai convinto dal contenuto della lettera, viene raggiunto dal suo amico d'infanzia Buda che gli pone delle domande sul professore e di come lo valuti, sia come uomo, sia come scienziato. Bakonyi riferisce al ministro di stimare profondamente quello che definisce un genio della fisica e ricorda l'assegnazione del premio Nobel avvenuta quindici anni prima, ma aggiunge che da allora il professore non è mai riuscito a portare a termine un progetto concreto, finendo sempre per delegare ai suoi allievi i vari lavori. Il ministro vede confermati i suoi dubbi sulle effettive qualità del professore e propone a Bakonyi di recarsi da solo, o al massimo con un altro collega, a Ginevra, ma Bakonyi rifiuta categoricamente, poiché il professor è molto noto e stimato nell'ambiente e quindi, non permettergli di partecipare alla conferenza sarebbe un errore gravissimo per la scienza ungherese. A questo proposito Bakonyi comunica la volontà di recarsi, dopo la conferenza di Ginevra, negli Stati Uniti, dove resterà per almeno un anno, ma non esclude un prolungamento del soggiorno a seconda dello sviluppo della ricerca. Bakonyi si confida con il ministro, ricordando la loro infanzia felice e ammette le sue paure sulla responsabilità che lo sviluppo della bomba atomica porta con sé e fa riferimento al suo utilizzo durante la Seconda guerra mondiale: se da un lato la bomba atomica ha contribuito a sconfiggere il fascismo, dall'altra ha causato la morte di migliaia di innocenti e, svilupparne un'altra ancora più potente, non può lasciare indifferenti. Bakonyi spiega a Buda di volere sviluppare ulteriormente l'energia atomica per migliorare la vita dell'umanità e non per annientarla definitivamente. Lo scienziato promette infine al ministro di tornare il prima possibile in Patria e di voler contribuire alla rinascita del Paese e della sua città, Budapest, sotto le cui macerie ha perso sua moglie e il figlio di quattro anni a

causa dei bombardamenti nazisti. Il ministro esprime la sua perplessità a riguardo della richiesta, ma finisce per acconsentire alla partecipazione al convegno e al soggiorno statunitense dell'intero gruppo di lavoro, dopo che il professor Pereszlenyi gli ha ribadito la sua fedeltà alla Patria e promesso di rientrare il prima possibile. L'atto successivo si apre in una modernissima villa di ventuno stanze sulla costa californiana dove ritroviamo Timot con un suo connazionale, Dömötör, emigrato anni prima in America. Dömötör, ex pattinatore sul ghiaccio, cerca di convincere Timot a inventare la storia della loro rocambolesca fuga dall'Ungheria, per poterla vendere a un celebre giornale californiano. Timot dice però di non avere il tempo e suggerisce al connazionale di inventare personalmente una storia avvincente su come sia stato difficile per loro, lo stesso Timot, Bakonyi e il professor Pereszlenyi, scappare dalle grinfie dei sovietici per poi, dopo brutali interrogatori e atroci torture, riuscire a espatriare. Dömötör, deluso dalla mancata collaborazione, inizia allora a informarsi sulla casa e su chi siano le tre persone che vede arrivare. Bakonyi risponde che si tratta di Simon Hard, fisico nucleare americano, Ruth Stead, sua segretaria e assistente, e Barbara Hilton, una giovane diciottenne genio assoluto della matematica. Dopo essersi presentati, vanno tutti nella stanza adiacente, tranne Barbara che viene raggiunta da Bakonyi e, poco dopo da Pereszlenyi che, orgoglioso, presenta ai suoi ospiti la sua immensa dimora dotata di tecnologia all'avanguardia e ogni comfort. Pereszlenyi si dirige poi verso Bakonyi che, dopo aver salutato il suo superiore e aver commentato la maestosità della casa, gli domanda quando avrà intenzione di dedicarsi al lavoro e all'esperimento da svolgersi con la temperatura di un milione di gradi. Quando Pereszlenyi dice di non avere tempo, perché troppo preso dal suo nuovo lavoro che gli frutta un cospicuo guadagno annuale, con cui, nel giro di qualche anno, può comprare la casa, Bakonyi capisce che il reale interesse consiste nell'arricchirsi e che Pereszlenyi non ha alcuna intenzione di rientrare in Patria. Bakonyi gli chiede allora di chiamare anche il professor Hard perché vuole far notare che le reali condizioni di lavoro in America non consentono il progresso della scienza nucleare e fa notare a Hard e a Pereszlenyi che non è, tra l'altro, ancora possibile raggiungere il milione di gradi centigradi promessi. Hard conferma in tutta tranquillità a Bakonyi che nel loro laboratorio non è ancora effettivamente possibile. Bakonyi si rivolge allora a Pereszlenyi e gli ricorda di avergli mostrato la lettera in cui veniva chiaramente affermato il contrario, ma questi gli risponde di essersi sbagliato. Hard fa allora notare a Bakonyi che non può accusare nessuno, in quanto è a sua volta responsabile dell'errore, avendo letto una lettera non indirizzata a lui. Bakonyi ammette la sua responsabilità e afferma di aver già pensato a una nuova teoria per lo sviluppo dell'energia nucleare a fini civili, ma di aver bisogno di tecnologia avanzata. Hard gli ricorda che il suo compito è solamente quello di svolgere il lavoro per cui viene profumatamente pagato: sviluppare missili nucleari. Bakonyi si ribella e gli ricorda di aver lasciato la propria Patria per proseguire le sue ricerche sull'energia nucleare. Bakonyi propone allora a Hard di orientare le ricerche sul metodo Meunier, fisico francese, con cui Bakonyi si è incontrato durante la conferenza di Ginevra. Bakonyi asserisce di aver approfondito le teorie del collega d'oltralpe e di essersi reso conto della correttezza e fattibilità di quest'ultime. Hard ribatte che Gaston Meunier non è il

benvenuto in America, giacché persegue gli stessi principi della fisica nucleare sovietica e che, in ogni caso, adottare un altro metodo, significherebbe voltare le spalle alla teoria di Pereszlenyi, suo caro amico, che, rimasto in silenzio fino a quel momento. Quest'ultimo si schiera a favore di Hard, ma Bakonyi che gli ricorda il giuramento fatto da entrambi anni prima, di essere fedeli al progresso scientifico senza badare a interessi politici ed economici. Bakonyi menziona a Hard il congresso scientifico che si terrà a Parigi tra un mese e la sua volontà di prendervi parte insieme a Pereszlenyi e chiosa dicendo che durante il congresso si vedrà se il suo nuovo piano di ricerca troverà consensi o meno. Hard lo minaccia, per tutta risposta, di fargli revocare il passaporto ungherese in modo da impedirgli di raggiungere l'Europa, ma prima che Bakonyi possa replicare, entra Stanislav Grib, fisico nucleare polacco, emigrato molti anni prima in America. Grib, dopo aver salutato i presenti e il padrone di casa, riferisce di essere stato recentemente in Europa e di aver assistito a molte manifestazioni di protesta contro il programma nucleare americano. Hard esprime tutto il suo disappunto e disgusto per questo atteggiamento antiamericano, ma Grib, invece di ribattere, si ricorda improvvisamente di avere una comunicazione urgente per Bakonyi da parte di un diplomatico ungherese che ha incontrato pochi giorni prima a Parigi. Grib riferisce a Bakonyi che si tratta di un certo Miklos Buda e commenta che deve trattarsi sicuramente di un suo caro amico, visto che il diplomatico ungherese ha chiesto di fargli sapere di non preoccuparsi per le questioni burocratiche e che il consolato ungherese è ben disposto a rinnovare il passaporto, sia a lui stesso, sia a Pereszlenyi. Hard, furioso per la notizia che involontariamente fa decadere la sua minaccia, decide di spaventare Bakonyi raccontandogli la storia di un ingegnere tedesco antifascista che dopo la sconfitta di Hitler decide di tornare nella sua città ormai sotto l'egida sovietica. Le autorità statunitensi glielo hanno impedito, ma l'ingegnere per tutta risposta si è rivolto all'ambasciata cecoslovacca, in quanto aveva scoperto che il suo luogo di nascita non era più situato su suolo tedesco. L'FBI decide allora di incriminarlo per sospetta attività di propaganda comunista per poi, dopo due anni di galera, decidere di concedergli l'estradizione. Da allora nessuno sa né cosa gli sia successo né dove si trovi. Bakonyi è terrorizzato solo all'idea che anche a lui possa essere riservato un simile trattamento, ma non ha molto tempo per riflettere, perché viene raggiunto poco dopo da Pereszlenyi che gli consiglia di lasciar stare le critiche e di non confutare la sua teoria, visto che Mr. Morton, principale investitore del progetto di Hard, ha già provveduto a pubblicizzarla. Bakonyi ribatte ricordando all'amico la promessa fatta a Buda prima di partire e la sua missione scientifica volta a garantire il progresso dell'umanità, ma Pereszlenyi lo invita a essere prudente altrimenti rischia di essere escluso dal viaggio a Parigi. Bakonyi urla, esasperato, che non ha alcun interesse a sviluppare armi di distruzione di massa e di rinunciare di sua spontanea volontà al viaggio a Parigi. I due vengono interrotti dall'arrivo di Mr. Morton che Hard, convoca tutti i presenti per una riunione in vista dell'imminente congresso. Hard comunica subito a Mr. Morton la decisione di Bakonyi di voler rinunciare al viaggio a Parigi e Pereszlenyi gli fa eco dicendo che il motivo è da ricercarsi nella teoria che lui e, in minima parte Bakonyi stesso, hanno sviluppato. Bakonyi prende la parola e afferma di aver trovato degli errori nella

teoria elaborata da Pereszlenyi, poiché per raggiungere la temperatura di un milione di gradi centigradi, occorrerebbe far esplodere gli atomi di un altro elemento qualsiasi, ma così facendo, si perderebbe il controllo sull'energia generata, provocando una catastrofe. Grib conferma a Morton la veridicità di quanto affermato da Bakonyi, ma Hard ribatte che non si può rovinare la reputazione di Pereszlenyi senza, contemporaneamente, perdere tutto il denaro investito con la pubblicità. Bakonyi fa per proseguire il discorso e comunicare a Morton di aver scoperto che la teoria del professor Meunier è realmente esatta, ma Morton lo interrompe e gli dice che al congresso dovrà limitarsi a confutare la teoria di Bakonyi, e che in nessun caso dovrà schierarsi a favore di Meunier, anzi, se necessario, dovrà persino smentirne la veridicità. Morton, inoltre, gli comunica che otterrà un passaporto statunitense, in modo da evitare qualsiasi ripercussione da parte sovietica. L'ultimo atto si apre nella sala colazione di un albergo parigino, in cui risiede una parte dei partecipanti stranieri alla conferenza. Dalla stanza adiacente giungono Grib, Barbara e Meunier che si dirigono verso una finestra che si affaccia sulla strada, da cui si sentono urla e slogan di protesta a favore della pace e della libertà. Poco dopo entra anche Hard che, con fare ironico e sprezzante, commenta le proteste. Nel frattempo, entra Bakonyi che si siede accanto a Barbara. Interrogato da Grib su cosa dirà durante l'intervento di Meunier, Bakonyi si limita a confermare l'esattezza della teoria, senza, però, esprimere un'opinione personale. Bakonyi poi racconta a Barbara di avere un caro amico a Parigi con cui però non riesce a entrare in contatto. Si tratta di Buda che entra poco dopo e trova un Bakonyi che siede da solo al tavolo. I due si salutano con sincero affetto e Bakonyi racconta di non essere riuscito a trovare ciò per cui era partito e di essersi fatto ingannare da false promesse. Buda afferma che purtroppo la scienza non può essere scissa dalla storia, e la storia ha diviso il mondo in due blocchi, e prosegue asserendo che solo una forza può contribuire alla realizzazione del progetto scientifico: la forza della ragione e dell'umanità, combinazione possibile solo nella Patria. Entrano Grib, Hard e Pereszlenyi, quest'ultimo piuttosto sorpreso di vedere Buda, il quale dopo aver salutato cortesemente, esce. Grib comunica di essere grato all'America per avergli permesso di scappare dalla guerra e di aver potuto prendere parte al progetto della bomba atomica che ha contribuito alla sconfitta nazista, ma confessa di sentirsi in colpa per aver provocato una strage costata la vita a centoventimila persone in Giappone. Grib conclude affermando di non voler prendere parte a un altro progetto simile e di voler tornare in Polonia. Hard è sconvolto dalle affermazioni di Grib che trovano il plauso di Bakonyi, il quale viene insultato da Hard che lo definisce un uomo senza patria che vive in America grazie a un permesso temporaneo. In questo istante entra in scena Buda che smentisce Hard e invita nuovamente Bakonyi a rimpatriare. Pereszlenyi dice di non farlo, in quanto si tratta di una trappola: se dovesse rientrare in Ungheria, finirebbe per essere recluso. Buda gli consegna il passaporto e gli dice che può rientrare in Ungheria subito dopo il congresso, in cui è importante sostenere la giusta teoria per il bene dell'umanità. Bakonyi afferra il passaporto e dice a Pereszlenyi che non ha nulla da temere, perché la sua patria gli potrà garantire il giusto rango da scienziato e invita Barbara, di cui è innamorato, a seguirla. Barbara, noncurante di Hard, acconsente, e dice che prima o poi ritornerà.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Für die auf See di B. Lavrenev (31.10.1952) Regia di Maxim Vallentin

Foto di scena con: Loni Michelis, Friedel Nowack, Heinz Hellmich, Dorothea Volk, Josef Peter Dornseif, Achim Hübner, Hans Peter Minetti, Hans-Joachim Martens.

(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin)

7. Bild



Für die auf See di B. Lavrenev (31.10.1952) Regia di Maxim Vallentin.

Bozza della scenografia.

(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin)



Das grüne Signal di Anatoli Surov (04.09.1953) Regia di Maxim Vallentin

Foto di scena con: Ruth-Maria Kubitschek, Manfred Borges, Erich Mirek, Heinz Scholz, __,
Walter Jupé

(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin)



Das grüne Signal di Anatoli Surov (04.09.1953) Regie Maxim Vallentin

Foto di scena con: Marianne Rudolph, Ruth-Maria Kubitschek, __, Manfred Borges, Ruth Kommerell, __, __, Walter Jupé, Erich Mirek.

(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).



Das grüne Signal di Anatoli Surow (04.09.1953) Regia di Maxim Vallentin
Foto di scena con: Wolfgang Hübner, Christa Löser, __, Manfred Borges, __
(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).



Das grüne Signal di Anatoli Surov (04.09.1953) Regia di Maxim Vallentin
Foto di scena (da sinistra): Wolfgang Hübner, Gisela Rothe, Manfred Borges
(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).



Nacktes Gras di Alfred Matusche (17.12.1958) Regie di Hans Dieter Mäde
Foto di scena con: Helga Göring, Marga Legal e Heinz Scholz.
(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).



Diebe und Liebe di Alexander N. Ostrowski (DE 30.01. 1959) Regia di Werner Schulz-Wittan.
Foto di scena con: Albert Hetterle
(Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin).

BIBLIOGRAFIA

Abusch, Alexander, *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus: Beiträge zur deutschen Kulturpolitik 1946-1961*, Aufbau-Verlag, Berlin Weimar 1967.

Becher, R. Johannes, *Auswahl in sechs Bänden*, vol. 5, *Vom Anderswerden: Reden. Aufsätze. Briefe*, Aufbau-Verlag, Berlin/DDR 1952.

Bergmann, Wolfgang, Irmer, Thomas e Schmidt, Matthias (Hrsg.), *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*, Alexander Verlag, Berlin 2003.

Berthold, Lothar e Diehl, Ernst (Hrsg.), *Revolutionäre deutsche Parteiprogramme*, Dietz, Berlin 1967.

Borgelt, Hans, *Das war der Frühling von Berlin oder die goldenen Hungerjahre. Eine Berlin-Chronik*, Schneekluth, München 1983.

Belov, Grigorij Andreevich, *Za antifashistskuju demokraticeskiju Germaniju: sbornik dokumentov 1945-1949 gg*, Izdatel'stvo političeskoj literatury (Politizdat), Moskau 1969.

Boris Lavrenev. *Sobranie sochinenij v 6 tomah*, T. 5 *P'esy, Za teh, kto v more*, izdatel'stvo Chudozhestvennaja Literatura, Moskva 1963-1965.

Braulich Heinrich: *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Henschel Verlag, Berlin 1966.

Dralle, Lothar, *Von der Sowjetunion lernen, ...: Zur Geschichte der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*, Duncker & Humblot, Berlin 1993.

Dymschitz, Alexander, *Ein unvergeßlicher Frühling—Literarische Porträts und Erinnerungen*, Dietz, Berlin 1976.

Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 2005.

Friedensburg, Ferdinand, *Berlin. Schicksal und Aufgabe*, Pädagogischer Verlag Berthold Schulz, Berlin 1953.

Gallo, Pasquale, *Il teatro della Repubblica Democratica Tedesca*, Manuali Laterza, Bari 2009.

Geyer, Dietrich, *Osteuropa-Handbuch: Sowjetunion, Außenpolitik 1917-1955*, vol. 1, Böhlau, Köln Wien 1972.

Hay, Julius, *geboren 1900. Aufzeichnungen eines Revolutionärs*. Wegner Verlag, Reinbek bei Hamburg 1971.

Hartmann, Anne e Eggeling, Wolfram, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953*, Akademie Verlag, Berlin 1998.

Hilpert, Heinz, *Vom Sinn und Wesen des Theaters in unserer Zeit*, Hansischer Gildenverlag, Hamburg s.a. [1946?].

Hurwitz, Harold, *Demokratie und Antikommunismus in Berlin nach 1945*, 4 voll, vol.1, *Die politische Kultur der Bevölkerung und der Neubeginn konservativer Politik*, Wissenschaft und Politik, Köln 1983.

Koslow, Wladimir P., *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945-1949*, De Gruyter Oldenbourg, München 2009.

Kuby, Erich, *Die Russen in Berlin 1945*, Pabel-Moewig, Rastatt 1988.

Leonhard, Wolfgang, *Die Revolution entläßt ihre Kinder*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1990.

Luft, Friedrich, *Stimme der Kritik*. 2 voll, vol. 1. *Berliner Theater 1945-1965*, Ullstein, Frankfurt a. M. Berlin Wien 1982.

Mittenzwei, Werner, *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*, Henschel Verlag, Berlin-Weimar 1965.

Mittenzwei, Werner, *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945 – 1968*, 2 voll. Henschel Verlag, Berlin 1972.

Möckel, Manfred e Niehaus, Julia (Hrsg.), *50 Jahre Maxim Gorki Theater und kein Ende*, Theater der Zeit, Berlin 2002.

Pollatschek, Walther, *Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs. Ein Spiegel der Geschichte des Volkes*, Henschel Verlag, Berlin 1963.

Reinhold, Ursula, Schlenstedt, Dieter e Tanneberger, Horst, *Erster Deutscher Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947*, Aufbau-Verlag, Berlin 1997.

Rühle, Günther, *Theater in Deutschland 1946-1966: Seine Ereignisse – seine Menschen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2014.

Schau, Reinhard, *Das Weimarer Belvedere. Eine Bildungsstätte zwischen Goethezeit und Gegenwart*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar 2006.

Schivelbusch, Wolfgang, *Vor dem Vorhang: Das geistige Berlin 1945-1948*, Carl Hanser Verlag, München 1995.

Sciacca, Maria Teresa, *Theater ohne Publikum: Literatur im Exil am Beispiel Friedrich Wolfs*, Neofelis, Berlin 2015.

Semjonow, Wladimir S., *Von Stalin bis Gorbatschow – Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939-1991*, Nicolai Verlag, Berlin 1998.

Sinjavskij, Andrej, *Cos'è il realismo socialista?*, Unione italiana per il progresso della cultura, Roma Milano 1966.

Stolze, Stefan, *Nachkriegsjahre: Erinnerungen [1945 – 1955]*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984.

Stuber, Petra, *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Ch. Links Verlag, Berlin 2000.

Wächter, Hans Christof, *Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*, Hanser Verlag, München 1973.

Weber, Hartmut (Hrsg.), *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945-1949*, De Gruyter Oldenbourg, München 2009.

Periodici

«Berliner Beiträge zur Hungarologie. Schriftenreihe des Fachgebiets Ungarische Literatur und Kultur an der Humboldt Universität zu Berlin»

«Der Autor. Zeitschrift des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller e.V.»

«Der Spiegel»

«Horizont. Halbmonatsschrift für junge Menschen»

«Kurs 31 Russkaja literatura XX veka»

«Ost-Probleme»

«Neue Deutsche Literatur»

«Sinn und Form: Beiträge zur Literatur»

«Sonntag»

« Theater heute»

«Theater der Zeit»

«UTOPIE kreativ»

«Weimarer Beiträge»

«Zeitschrift für Slawistik»

Quotidiani

«Berliner Zeitung»; 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1957, 1958,1959.

«Neues Deutschland»; 1947, 1949, 1950, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960.

«Neue Zeit»; 1952, 1957. 1958, 1958.

«Tägliche Rundschau»; 1945, 1947.

Archivi

Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin.

Bundesarchiv Berlin

Archiv der Akademie der Künste (AdK) Berlin.

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der ehemaligen DDR (SAPMO-BArch). Berlin.

Il materiale concernente la storia e le messe in scena del Maxim-Gorki-Theater proviene dall'archivio del teatro: Dramaturgie/Archiv Maxim Gorki Theater Berlin.