

**studi  
germanici**



**5** **2014**

# Hans Sahl drammaturgo\*

Nadia Centorbi

## Lo stato della produzione drammaturgica di Hans Sahl

Sulla scena della letteratura tedesca dell'esilio Hans Sahl (1902-1993) sembra affiorare con il riserbo di una sagoma male illuminata. Il suo nome, apparso negli ultimi decenni generalmente in margine agli studi su esponenti più noti della *Exilliteratur*, con i quali Sahl condivide fianco a fianco destino, esperienze, rotte e stazioni, permane tutt'oggi nella sua labile consistenza di *silhouette*, alla quale la ricerca dovrà ancora conferire spessore, colore e sfumature. Alquanto sparuti sono, infatti, gli studi dedicati al caso Sahl. Nel 1994, a un anno dalla morte dell'autore, Momme Brodersen constatava da un lato l'interesse tardivo riservato in Germania a Sahl e alla sua opera, dall'altro l'assenza di una qualche forma di ricezione in Italia:

Hans Sahl è qui in Italia completamente sconosciuto. Il suo nome si rintraccia tutt'al più nelle note a piè di pagina in qualche indagine sulla storia della letteratura tedesca dell'esilio. Interpretazioni delle sue opere o traduzioni delle sue poesie<sup>1</sup> [...] le si cercherà invano.<sup>2</sup>

*Mutatis mutandis*, nonostante lo scarto di quasi vent'anni, la formulazione si rivela ancora oggi efficace e il panorama da essa suggerito rimane pressoché invariato: in Italia Sahl permane nella sua posizione di autore sconosciuto, mentre in Germania la ricezione continua a patire una certa frammentarietà. Non sarebbe insensato congetturare che l'assenza di una ricostruzione biografica esaustiva<sup>3</sup>

\* Lo studio *Hans Sahl drammaturgo* è stato sostenuto dal premio di ricerca dell'Associazione Italiana di Germanistica di cui ho beneficiato nel 2012.

<sup>1</sup> L'editore Del Vecchio di Bracciano (Roma) ha pubblicato nel gennaio 2014 la traduzione di tutte le poesie: Hans Sahl, "Mi rifiuto di scrivere un necrologio per l'uomo". *Poesie*, traduzione italiana, introduzione e note a cura di Nadia Centorbi.

<sup>2</sup> Momme Brodersen, *Schreiben nach Auschwitz: Hans Sahl*, in «Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse», XIV (1994), n. 2, pp. 5-12, qui p. 5.

<sup>3</sup> La ricostruzione biografica di Erich Wolfgang Skwara (*Hans Sahl. Leben und Werk*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1986), inficiata da pesanti inesattezze e per la quale anche lo stesso Sahl si esprime con forti riserve, si rivela oggi insufficiente per delineare l'iter



e di un'edizione storico-critica degli scritti possano aver delimitato il raggio di interesse degli studiosi, anche di quelli, come gli esponenti della *Exilforschung*, che avrebbero potuto contribuire in modo più incisivo alla 'riscoperta' di un rappresentante tutt'altro che marginale della *Exilliteratur*.

Benché gli studi sull'autore non costituiscano un *corpus* nutrito, si segnalano nondimeno contributi di rilievo: la bibliografia degli scritti di Sahl a cura di Ackermann e Brodersen<sup>4</sup> è un ottimo orientamento nella produzione di un autore per il quale manca un'edizione critica di riferimento; altresì considerevole è stato l'apporto della rivista francofortese «Exil» che, sin dal suo esordio, al quale Sahl contribuì con entusiasmo non lesinando consigli e incoraggiamenti,<sup>5</sup> ha dedicato nel corso della sua trentennale attività non poco spazio all'autore. Se alla *Exilforschung* va il merito di una recente attenzione al caso Sahl, in quanto “memoriale vivente” e “ultimo testimone” della catastrofe che costrinse alla diaspora la migliore *intelligenzia* tedesca sotto il nazismo, si dovrà tuttavia constatare che a tale interesse non è corrisposta pari attenzione alla produzione letteraria. Si lamenta ancora oggi, infatti, da un lato la carenza di studi rivolti a un'analisi testuale delle opere di Sahl, dall'altro l'inspiegabile trascuratezza dimostrata spesso nei confronti delle carte del suo lascito. È indubbio, infatti, che il lascito di Sahl rappresenti fonte di documentazione imprescindibile per un autore le cui opere pubblicate in vita costituiscono solo una testimonianza parziale della sua intensa attività scrittorica. Diari, lettere, manoscritti di poesie, racconti e schizzi drammatici presenti nell'archivio di Marbach attendono non solo

esistenziale dell'autore. I due volumi di memorie, scritti da Sahl a sera di sua vita, si rivelano tuttavia preziosi testimoni. Cfr. Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, Ammann, Zürich 1983 (citiamo da qui in poi dalla seconda edizione, Luchterhand, Darmstadt 1985) e Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, Luchterhand, Frankfurt a.M. 1990.

<sup>4</sup> Cfr. *Hans Sahl. Eine Bibliographie seiner Schriften*, a cura di Gregor Ackermann e Momme Brodersen, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1995.

<sup>5</sup> A dimostrarlo è il carteggio tra Sahl e gli editori della rivista «Exil», i coniugi Joachim e Edita Koch, parzialmente pubblicato. Cfr. Edita Koch, *In der Fremde die Heimat suchen. Hans Sahl im Briefwechsel mit den Gründern der Zeitschrift "Exil"*, in «Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse», XXX (2010), n. 2, pp. 5-10.



un'edizione a stampa che li preservi dal cattivo stato di conservazione in cui versano (specie i diari richiederebbero una tempestiva edizione a stampa, stante la fragilità che ne compromette lo stato a ogni nuova consultazione), ma anche quella dovuta attenzione che fino a oggi è quasi sempre venuta meno; fatta eccezione, certamente, per gli studi di Reiter,<sup>6</sup> che si distinguono per le numerose citazioni dalle carte del lascito e per la più recente introduzione agli scritti cinematografici a cura di Oelze,<sup>7</sup> ricca anch'essa di preziosi riferimenti al materiale d'archivio.

Prescindendo dalla mole degli articoli di critica teatrale, cinematografica e letteraria nati dall'intensa attività pubblicistica,<sup>8</sup> Sahl è autore di un oratorio (*Jemand*, 1938), di un romanzo (*Die Wenigen und die Vielen*, 1959), di due volumi di memorie (*Memoiren eines Moralisten*, 1983 e *Das Exil im Exil*, 1990), di tre raccolte poetiche (*Die hellen Nächte. Gedichte aus Frankreich*, 1942; *Wir sind die Letzten*, 1976; *Wir sind die Letzten. Der Maulwurf*, 1991), di tre drammi (*Hausmusik. Eine Szenenfolge*, 1980; *Die Inselfahrt. Eine ernste Komödie*, 1990; *Rubinstein oder Der Bayreuther Totentanz*, 1990) e di diversi racconti (*Umsteigen nach Babylon*, 1987; *Der Tod des Akrobaten*, 1992). Se in qualità di *Vermittler* tra la cultura americana e quella tedesca, ora come traduttore di autori americani (Thornton Wilder, Arthur Miller, Tennessee Williams), ora come corrispondente culturale per diversi giornali di lingua tedesca («Die Welt», «Neue Zürcher Zeitung», «Süddeutsche Zeitung» ecc.), il suo nome fu tutt'altro che sconosciuto alla generazione postbellica, nella veste di scrittore, poeta e dramaturgo Sahl non ha riscosso

<sup>6</sup> Cfr. Andrea Reiter, *Die Exterritorialität des Denkens. Hans Sahl im Exil*, Wallstein, Göttingen 2007. Tra gli articoli della stessa autrice si vedano soprattutto: *Doppelte Verbannung. Politisches Renegatentum im Exil*, in *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, a cura di John Spalek, Francke, Bern 2003, vol. III/4, pp. 469-499; *Hans Sahl im Pariser Exil*, in *Fluchtziel Paris. Die deutschsprachige Emigration 1933-1945*, a cura di Anne Saint Sauveur-Henn, Metropol, Berlin 2002, pp. 230-241.

<sup>7</sup> Cfr. Ruth Oelze, *Über Hans Sahl. "Kritik ist schöpferische Kunst"*, in *Hans Sahl Filmkritiker. Mit Kritiken und Aufsätzen von Hans Sahl*, a cura di Rolf Aurich e Wolfgang Jacobsen, edition text+kritik, München 2012, pp. 13-73.

<sup>8</sup> Solo alcuni saggi e articoli sono stati raccolti nel volume: Hans Sahl, *"Und doch..." Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten*, a cura di Klaus Blanc, Luchterhand, Frankfurt a.M. 1991.



grande interesse. Anche l'attenzione degli studiosi si è limitata solo ad alcuni ambiti della sua produzione (saggistica, poetica e memorialistica), con l'esclusione di altri. Specie per quanto attiene alla produzione drammaturgica, i contributi della ricerca sono pressoché inesistenti. Oltre alla riedizione dell'oratorio *Jemand* a cura di Ackermann e Brodersen,<sup>9</sup> impreziosita da documenti e da una dettagliata introduzione, non si rinvencono allo stato attuale né indagini che abbiano considerato le carte del lascito, né studi volti a indagare i drammi editi.<sup>10</sup>

Presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach, dove l'intero lascito di Sahl è custodito in una sessantina di scatole,<sup>11</sup> per la maggior parte ben catalogato e pressoché accessibile allo studioso, la produzione archiviata con la sigla "Dramatisches" si articola in due macrosezioni. Appartengono alla prima i manoscritti, i dattiloscritti e il materiale documentario relativi ai tre drammi che l'autore pubblicò in vita in forma di copioni:<sup>12</sup> *Hausmusik*, *Die Inselfahrt*, *Rubinstein*. Corrispondono invece alla seconda sezione diversi dattiloscritti, molti dei quali incompleti, ascrivibili al genere drammatico *stricto et lato sensu*. La mia argomentazione prenderà in esame sia alcuni dei testi drammatici editi, sia le carte d'archivio finora non indagate e testimonianti una dedizione al genere drammatico tutt'altro che incidentale. In via preliminare, ritengo importante tracciare un quadro della produzione drammaturgica e dello stato dell'archivio a essa relativo.

Sullo stato d'archivio e sulla fortuna di *Jemand* esiste già un'ampia e dettagliata ricognizione offerta dalla riedizione dell'oratorio a cura

<sup>9</sup> Cfr. Hans Sahl, *Jemand*, a cura di Gregor Ackermann e Momme Brodersen, Bostelmann & Siebenhaar, Berlin 2003.

<sup>10</sup> Un tentativo di indagine in tal senso è offerto dal breve intervento di Bernhard Spies, *Hans Sabls Dramen. Die Suche nach dem unbekanntem jüdischen Ich*, in *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, a cura di Mark Gelber, Niemeyer, Tübingen 2009, pp. 415-428.

<sup>11</sup> Sulle varie fasi di acquisizione del lascito di Sahl a Marbach rimando alla puntuale ricostruzione di Andrea Reiter, *Die Ordnung des Archivs: Hans Sabl im Deutschen Literaturarchiv*, in «Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse», XXVIII (2008), n. 1, pp. 5-16.

<sup>12</sup> Come *Bühnenmanuskript* il testo dei tre drammi è stato edito dallo Stephani Hunzinger Bühnenverlag di Bad Homburg. Cfr. *Hans Sabl. Eine Bibliographie*, cit., pp. 28 e 30.



di Ackermann e Brodersen, alla quale ci limitiamo a rimandare.<sup>13</sup> Sui drammi *Hausmusik* e *Rubinstein* le carte d'archivio forniscono un quadro variegato e ricco di suggestioni. *Hausmusik* fu pubblicato nel 1980, in forma di *Bühnenmanuskript*, presso lo Stefani Hunzinger Bühnenverlag di Bad Homburg con il sottotitolo *Eine Szenenfolge*. Da allora, a differenza delle raccolte poetiche, delle memorie e del romanzo, tutti recentemente riediti dalla casa editrice Luchterhand di Monaco, il dramma non è stato più ristampato né inscenato, tanto che il testo a stampa del copione può considerarsi tra i *rara* delle biblioteche tedesche. Una prima rappresentazione risale all'anno che precede la stampa e consiste in una lettura scenica recitata da giovani attori durante la Berliner Festwoche del settembre 1979. In forma di *Uraufführung* il dramma andò in scena anche in lingua inglese presso l'American Jewish Theatre di New York nel 1981, mentre fu rappresentato in Germania solo nel 1984 (Südostbayerisches Städtetheater Landshut-Passau-Straubing). Presso l'archivio di Marbach si rinvennero un quaderno con annotazioni manoscritte, un dattiloscritto con la versione in lingua inglese (*House Music*) e un dattiloscritto completo, esente da correzioni e con un sottotitolo differente da quello della versione a stampa: *Hausmusik. Szenen einer Kindheit*.<sup>14</sup> Relativamente al dramma *Rubinstein oder Der Bayreuther Totentanz. Eine Antiope in zwei Akten*, pubblicato sempre in forma di copione dalla stessa casa editrice di Bad Homburg nel 1990, anch'esso non più riedito e di ancor più difficile reperibilità, esiste un materiale d'archivio eterogeneo. Esso comprende due dattiloscritti (di cui uno segnato da pesanti correzioni manoscritte); un dattiloscritto della versione in lingua inglese; due cartelle contenenti un'ampia documentazione sulla figura del pianista Joseph Rubinstein e un numero cospicuo di lettere attestanti un'articolata corrispondenza finalizzata al reperimento di materiali per una puntuale ricostruzione della biografia del pianista.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cfr. Hans Sahl, *Jemand*, cit., pp. 11-26 e 91-154.

<sup>14</sup> DLA-Marbach/A:Sahl/Dramatisches/Hausmusik.

<sup>15</sup> DLA-Marbach/A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein oder der Bayreuther Totentanz; mentre le due cartelle con la documentazione e la corrispondenza: DLA-Marbach/A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Materialien, darunter Briefe/Mappe I/II.



La seconda macrosezione del materiale d'archivio da considerare è costituita da diverse carte inedite, che testimoniano un'intensa attività scrittoria orientata sul versante della drammaturgia, diluita nell'arco di quei cinquant'anni (1936-1980) che altrimenti andrebbero tralasciati in un'indagine sulla produzione drammaturgica dell'autore. Le carte del lascito appartenenti alla suddetta sezione andrebbero inquadrare in tre gruppi principali.<sup>16</sup> Appartengono a un primo gruppo i dattiloscritti di due testi concepiti sicuramente per il teatro: *Hitler* (datazione incerta, incompiuto, elementi interni suggeriscono una possibile collocazione temporale tra il 1943 e il 1945); *Die FüÙe der Anderen* (datazione incerta, dramma di un solo atto, probabilmente risalente agli anni Sessanta). Sono ascrivibili a un secondo gruppo i dattiloscritti di tre testi concepiti come radiodrammi: *Gegen den Sturm* (datazione incerta, dramma di un solo atto, datazione compresa probabilmente tra il 1941 e il 1945); *Die Geschichte des vierten Weisen aus Morgenland* (datazione incerta, testo completo, il pezzo deve essere germinato in America – a suggerirlo è l'impiego dell'inglese nelle didascalie musicali); *Ein amerikanischer Sommer* (datazione incerta, incompiuto, elementi interni incoraggiano una collocazione temporale intorno alla fine degli anni Sessanta – Sahl ambienta il testo a Long Island, dove acquistò una casa per la villeggiatura dopo la nascita del figlio Marc Tobias, avvenuta nel '64). Il terzo gruppo comprende invece i dattiloscritti di diverse sceneggiature cinematografiche che non rientreranno nella mia argomentazione.<sup>17</sup> Un posto a parte occupa il

<sup>16</sup> I dattiloscritti ai quali facciamo riferimento sono archiviati con sigla: DLA-Marbach/A:Sahl/Dramatisches/ Komödien/Hörspiele/Filmexposé. Oltre ai dattiloscritti inediti, la sezione ne comprende anche due completi e segnati da poche correzioni manoscritte della commedia *Die Inselfahrt*.

<sup>17</sup> I testi sono in prosa e concepiti come *Exposés* per il cinema. Tra di essi: *Auktion* (un interessante esperimento di film sonoro, nel quale la musica avrebbe preso il sopravvento sulla parola); *Buchstabe J.* (adattamento filmico della novella *Der letzte Sommer* di Ricarda Huch); *Dora Lee* (in inglese e in collaborazione con Edward Robert); *Der eingebildete Kranke* (aggiornamento della commedia di Molière con ambientazione in un sanatorio); *Die Grossherzogin von Gerolstein* (in collaborazione con Allan Gray, adattamento dell'operetta di Meilhac & Halèvy e con musica di Jaques Offenbach); "1000 Dollar Belohnung!" oder "Wer hat Mabel gerettet?" (commedia degli equivoci). Cfr. DLA-Marbach/A:Sahl/Dramatisches/Filmexposé.



testo *Vincent*, uno *Szenario für einen Film über Van Gogh*, per il quale ipotizzo una commistione intermediale tra teatro e cinema tale da estrometterlo dalla cerchia delle sceneggiature cinematografiche.

Tenendo conto delle carte d'archivio, la drammaturgia di Sahl si distingue per varietà sia sotto l'aspetto formale sia sotto quello tematico. Sul versante dei contenuti, si segnala lo sfruttamento di temi sempre diversi eppur in vario modo connessi con il percorso esistenziale e intellettuale dell'autore: dal dramma politico degli esordi (*Jemand*), inserito nella tradizione della *Agitprop-Kunst*, specchio delle personali convinzioni dell'autore prima della svolta a favore di un'idea umanitaria di socialismo lontana dai dogmi dell'ortodossia marxista, ai drammi della senilità, incentrati sul confronto con le proprie origini ebraiche (*Hausmusik* e *Rubinstein*). La tendenza al dramma psicologico (*Vincent*; *Die Geschichte des vierten Weisen aus Morgenland*; *Hitler*) procede di pari passo con la rielaborazione dell'esperienza della guerra (*Urlaub vom Tod*), dell'esilio (*Gegen den Sturm*; *Die Füße der Anderen*) e dell'adattamento alla cultura americana (*Ein amerikanischer Sommer*). Per quanto attiene all'aspetto formale, si rileva l'apertura dell'autore a forme di messa in scena e di montaggio intermediali: l'azione drammatica dell'oratorio *Jemand* risulta condizionata oltre che dalla musica, anche dall'arte visuale; quest'ultima poi, congiuntamente alle suggestioni cinematografiche, gode di indiscussa preminenza nell'architettura dello scenario su Van Gogh. Diversi testi lasciano emergere l'influenza delle tecniche cinematografiche, dalle quali Sahl è particolarmente ispirato specie per il montaggio in sequenza delle scene (*Szenenfolge*), sul quale costruisce quasi tutti suoi drammi. Altresì considerevole è l'influenza del *medium* radiofonico, al quale Sahl si apre con diversi tentativi di radiodrammi, dimostrando di saper sfruttare le strategie formali imposte dal genere.

È soprattutto il cinema, come vedremo, a influire in modo incisivo sulla drammaturgia dell'autore. Come critico cinematografico negli anni Venti per «Das Tage-Buch» e il «Montag Morgen», Sahl acquisì presto un'indiscussa competenza nel campo della nuova arte, ammirandone soprattutto le immense possibilità di combinazione con le arti nobili:





Der Film war eine junge Kunst, er war so jung wie wir, er wuchs mit uns, und wir wuchsen an ihm; wir schufen ihn und interpretierten ihn zugleich, wir setzten Maßstäbe, wir stellten Kategorien auf, wir kämpften um seine Gleichberechtigung mit den anderen bildenden Künsten, mit der Literatur, der Musik, der Malerei.<sup>18</sup>

Onde l'influenza delle tecniche cinematografiche nella produzione in prosa e nei drammi dell'autore. La *Collagetechnik* filmica condiziona, infatti, non solo il *ductus* del romanzo *Die Wenigen und die Vielen*, risolvendosi in quell'affascinante «filmisches Erzählen»<sup>19</sup> spesso segnalato dagli studiosi, ma anche nel montaggio dei diversi pezzi drammatici, attraverso lo sfruttamento della *Szenenfolge*.

### *Jemand: un Gesamtkunstwerk tra Passionsspiel e Agitprop-Theater*

Fuggito dalla Germania nel marzo 1933 e riparato a Praga per alcuni mesi, complice l'aiuto dell'amico Max Brod, Sahl giunse a Zurigo sul finire dello stesso anno in compagnia di Kurt Hirschfeld, il drammaturgo destinato a raccogliere attorno allo Zürcher Schauspielhaus gli autori e gli attori costretti come lui all'esilio.<sup>20</sup> Invogliato dalle diverse conoscenze presto intessute con l'ambiente teatrale, Sahl avrebbe certamente eletto Zurigo a suo rifugio, se solo la politica svizzera non si fosse dimostrata restrittiva in termini di *Asylrecht* – già a partire dal 1930 la Svizzera aveva infatti negato il permesso di soggiorno ai profughi senza un impiego.<sup>21</sup> In assenza di concrete prospettive di lavoro, Sahl ottenne un permesso di soggiorno per quattro mesi, ragion per cui riparò presto in Francia, stabilendosi a Parigi fino

<sup>18</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 99.

<sup>19</sup> Ruth Oelze, *op. cit.*, p. 43.

<sup>20</sup> «Das Zürcher Schauspielhaus hat die Tradition des deutschen Theaters im Exil fortgesetzt, eines Theaters, das der Nationalsozialismus insofern usurpierte, als er die Massenregie Max Reinhardts, den Agitprop-Stil Piscators in den Dienst seiner Parteitage und Massenaufmärsche stellte» (Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 29).

<sup>21</sup> Cfr. Frank Wende, *Deutschsprachige Schriftsteller im Schweizer Exil 1933-1950*, Harrassowitz, Wiesbaden 2002, p. 27ss.



al 1940. Tra il 1934 e il 1938, tuttavia, egli continuò a mantenere vivi i contatti con l'ambiente zurighese, spostandosi tra la Francia e la Svizzera: «Ich reiste zwischen Zürich und Paris hin und her, wohnte drei Monate im Hotel *Helvetia* in der Rue de Tournon [...] und drei Monate in der Pension Bickel in der Plattstraße». <sup>22</sup> Fu in queste condizioni d'instabilità che l'autore portò a compimento la sua prima opera, l'oratorio *Jemand*, commissionato dai socialdemocratici svizzeri per lo *Arbeiterängerverband* come *Festspiel* per il Primo Maggio. <sup>23</sup> A *Jemand*, germinato nell'inverno 1935-36 e rappresentato a Zurigo nel marzo e nel luglio del 1938, Sahl lavorò da clandestino, nascosto in una casa di campagna a Küsnacht e in condizioni di estrema precarietà:

Die Nächte waren so kalt, daß am Morgen das Wasser im Krug gefroren war, was mich zu den beiden Anfangszeilen in einem Song meines Chorwerks *Jemand* inspirierte: "Wenn die Nächte kälter werden und im Krug das Wasser gefriert..." <sup>24</sup>

Benché come pubblicista il suo nome avesse raggiunto una certa notorietà grazie ai numerosi articoli di critica teatrale, cinematografica e letteraria pubblicati in riviste di tendenza progressista <sup>25</sup> (l'*exploit* c'era stato nel 1926 con *Klassiker der Leihbibliothek*), <sup>26</sup> come scrittore Sahl aveva lasciato la Germania senza aver dato grandi prove della sua vocazione artistica. «Scrittore ancora senza opera», <sup>27</sup> a differenza di altri

<sup>22</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 40.

<sup>23</sup> Sahl ottenne l'incarico grazie alle conoscenze legate allo Zürcher Schauspielhaus, al quale si era rivolto il presidente dei socialdemocratici svizzeri Ernst Nobs alla ricerca di qualcuno che scrivesse un *Festspiel* per il Primo maggio.

<sup>24</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 56.

<sup>25</sup> Per un quadro argomentato della saggistica prodotta da Sahl negli anni Venti cfr. Robert Krause, *Berliner Kritiken. Hans Sahl's journalistisches Frühwerk aus der Weimarer Republik*, in «Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik» (2009/2010), n. 13/14, pp. 29-52.

<sup>26</sup> Cfr. Hans Sahl, *Klassiker der Leihbibliothek I-V*, in "Und doch...", cit., pp. 47-72. Pubblicato sul «Das Tage-Buch» (tra maggio e luglio 1926), l'articolo di Sahl si concentra sulle tendenze della letteratura popolare contemporanea, mettendo in luce la pericolosità di una *Trivialliteratur* impregnata da risentimento e revanscismo.

<sup>27</sup> Benedikt Erenz, *Alles was Europa war. Zum Tode von Hans Sahl*, in «Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung» (1993), pp. 185-188, qui p. 186.



esponenti della *Exilliteratur*, Sahl intraprese la via dell'esilio fermo nella volontà di assecondare una vocazione letteraria ancora tutta da dimostrare; tra il 1922 e il 1933 la sua produzione letteraria si era limitata, infatti, a poche poesie e ad alcuni racconti apparsi occasionalmente su giornali e riviste.<sup>28</sup> «Uomo extraterritoriale», «ospite tra le culture» destinato a «siglare un patto con l'estraneità»<sup>29</sup> che sarebbe durato oltre cinquant'anni (in Germania l'esule rientrò solo nel 1989), Sahl rinvenne nella parola poetica un principio di identità esclusivo.<sup>30</sup> Fedele al postulato della «responsabilità» della parola, la scrittura fu per l'autore sempre al servizio di un impegno politico dalle molteplici sfumature, al quale egli adempì in modo non univoco, ora come militante antinazista, ora come «memoriale vivente»<sup>31</sup> di una catastrofe storica da preservare dall'oblio. Il «volere essere un *homme de lettres*» significò per l'autore «una questione di responsabilità», fermo nella convinzione che «la politica non esistesse solo per i politici» e che la scrittura, «anche quando si trattava solo di versi», fosse sempre «“politica” – ovvero riguardante la cosa pubblica, la collettività, la comunità».<sup>32</sup>

In questo senso andrebbe inteso anche l'oratorio *Jemand*, che è ridotto circoscrivere all'ambito dell'*Agitprop-Literatur*. Lo stesso Sahl, d'altro canto, fu consapevole del rischio di essere frainteso.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Cfr. *Sahl-Bibliographie*, cit., pp. 36-107. Tra il 1922 e il 1933, Sahl pubblicò sei racconti: *Er, sie und ich* (1922); *Der Wohltäter* (1922); *Die Patronentasche* (1926); *Tragödie im Schlangenkäfig* (1926); *Herr Pilz läßt sich rasieren* (1928) e *Warenhaus der Zeit* (1932). Diluite nello stesso lasso di tempo sono le sette poesie: *An ein Gegenüber* (1923); *Zerwürfnis* (1924); *Drei Streitenden* (1925); *Das alte Gebäude* (1925); *Strophen an ein Kind* (1926); *Alter* (1927); *Berliner Elegie* (1928).

<sup>29</sup> Hans Sahl, *Gast in fremden Kulturen*, in «Und doch...», cit., pp. 23-25, qui p. 23.

<sup>30</sup> In un'intervista Sahl esprime in termini drammatici il suo distacco dalla lingua madre: «Das klingt heute einfach: fliehen! [...]. Aber wir hatten damals ganz bürgerliche Vorstellungen von der Kontinuität des Lebens und einer gesicherten Existenz. Und nun man musste plötzlich weg aus seiner Heimat. [...] Und was ich sonst hinter mir ließ? Mein Gott, die Sprache, die deutsche Sprache. Das war das Liebste, das war meine wahre Geliebte, meine Mutter». Cfr. Gundolf Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenenheit. Auf den Spuren deutscher Emigranten (1933-1940)*, Rasch und Röhring, Hamburg 1990, pp. 210-211.

<sup>31</sup> Hans Sahl, *Die Ballade von den getragenen Sachen*, in *Wir sind die Letzten. Gedichte*, Lambert Schneider, Heidelberg 1976, p. 72.

<sup>32</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 181.

<sup>33</sup> Già nel 1937, scrivendo a Willi Schlamm, Sahl si esprimeva in modo critico: «Ich habe dieses Oratorium vor zwei Jahren geschrieben; seitdem hat sich vieles verändert, und ich würde es heute gewiss anders schreiben» (cfr. Hans Sahl, *Jemand*, cit., p. 100).



Überhaupt besteht die Gefahr, daß der *Jemand* missverstanden wird. Das war nicht rein kommunistisch gedacht; ich würde das Stück heute auch anders schreiben als damals [...]. Das Stück war Ende 1936 fertig. Das war gerade die Zeit der Moskauer Schauprozesse. Die Revision meiner Position hat sich aber nicht so schnell abgepielt. Die Vorbereitung, die Fragestellung war allerdings schon da.<sup>34</sup>

Il confronto tra Sahl e il comunismo, destinato a trasferirsi in termini letterari nella dialettica con Brecht, porterebbe lontano la nostra argomentazione; sarà utile, tuttavia, soffermarsi sui nodi principali della questione. Simpatizzante comunista sin dalla giovinezza, Sahl fu indotto dalle deviazioni dello stalinismo a rivedere radicalmente la sua posizione. L'aspetto ideologico della svolta a favore di un socialismo umanitario lontano dall'ideologia di partito comportò una più difficile condizione di sopravvivenza. I rapporti tra Sahl e la cerchia degli amici esuli rimasti fedeli all'ideologia di partito s'incrinarono, infatti, all'indomani della rottura con lo *Schutzverband der Deutschen Schriftsteller im Exil* alla fondazione del quale Sahl aveva collaborato.<sup>35</sup> L'*affaire* della rottura con lo SDS comportò per l'autore un triste isolamento, descritto efficacemente nella formula di *esilio nell'esilio*, titolo del secondo volume delle sue memorie. Nelle pagine di diario risalenti al 1938 si trovano annotazioni che denunciano ora l'isolamento del *Renegat* (struggente nella sua concisione la rapida battuta rimata «allein sein kann nur ein Stein»),<sup>36</sup> ora un atteggiamento di dichiarato e perfino ostentato orgoglio intellettuale, specchio di quell'«anticonformismo», di quell'«autonomia spirituale»<sup>37</sup> refrattaria al compromesso ideologico (si veda la rapida battuta annotata in una pagina di diario, marcata in carattere maiuscolo: «Ich bin ein Narr der Aufrichtigkeit»).<sup>38</sup> La *facies* letteraria della svolta ideologica si risolse nella drastica revisione del 'mito' Brecht. Come molti altri giovani autori della Repubblica di Weimar Sahl «non sfuggì all'aura di

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 104-105.

<sup>35</sup> Cfr. Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., pp. 60-64.

<sup>36</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB IVa.

<sup>37</sup> Momme Brodersen, *Schreiben nach Auschwitz*, cit., p. 6.

<sup>38</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB IVa.



Brecht),<sup>39</sup> che continuò a permeare la sua opera anche dopo la messa in discussione della sua visione politica. In diverse occasioni, nelle poesie come nelle memorie, Sahl ha testimoniato la difficile relazione con l'universo brechtiano, ammirato in età giovanile, ma presto sovvertito dalla svolta a favore di un socialismo umanitario svincolato dal «freddo»<sup>40</sup> dogmatismo individuato invece nell'opera di Brecht. La «Enthumanisierung»<sup>41</sup> imputata a Brecht, diversamente citata come «die Auskältung und Einfrostung der zwischenmenschlichen Beziehungen»,<sup>42</sup> è l'aspetto più importante della conflittualità tra Sahl e il marxismo ortodosso – in diverse pagine del suo diario ricorre assillante l'annotazione: «Ist der Marxismus für den Menschen oder die Menschen für den Marxismus?».<sup>43</sup> Il confronto con Ignazio Silone fu fondamentale per l'autore disilluso dalle utopie giovanili. In *Vino e pane*,<sup>44</sup> un «Katechismus für integrale Revolutionäre»,<sup>45</sup> commentato ampiamente nelle pagine di diario risalenti al 1938, Sahl individuò non solo quella «Kommunion zwischen Christentum und Sozialismus»<sup>46</sup> che si rivelò congeniale al suo moralismo integrale,<sup>47</sup> ma anche una più consona indicazione sul ruolo della «persönliche Verantwortung»<sup>48</sup> nel contesto dell'ideologia di massa. Si comprende, a questo punto, perché *Jemand* sia definito a posteriori dallo stesso autore «ein Dank an Brecht und ein Abschied von dem, was er für mich einmal bedeutet hatte».<sup>49</sup>

<sup>39</sup> Andrea Reiter, *Die Exterritorialität des Denkens*, cit., p. 45.

<sup>40</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 147.

<sup>41</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 194.

<sup>42</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 147.

<sup>43</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB IVb.

<sup>44</sup> «*Brot und Wein* war ein pädagogisches Buch, das aus den Fehlern und Niederlagen der Vergangenheit die Richtlinien für eine Verinnerlichung und Vermenschlichung der revolutionären Bewegung bilden wollte» (Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 59).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB IVb.

<sup>47</sup> Come osserva acutamente A. Reiter (*Die Exterritorialität des Denkens*, cit., p. 85): «Sahls humanistische Sorge um das Individuum ist begründet in einer Achtung des Menschen, die er oft in der Nähe von christlichem Gedankengut bringt. Dies war es auch, was er im Werk seines Freundes und Weggenossen Ignazio Silone bewunderte».

<sup>48</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB IVb.

<sup>49</sup> Hans Sahl, *Man lebt immer "als ob"». Ein Gespräch mit Fritz Raddatz*, in «Und doch...», cit., pp. 240-249, qui p. 244.



L'ispirazione derivata dal modello Brecht, ben individuabile nel testo di Sahl, tende a coniugarsi con la solennità del *Passionsspiel* della tradizione sacra. La coesistenza della retorica di propaganda, dei *Lehrstücke* di Brecht e del timbro della sacra liturgia conferisce a *Jemand* quel «pathos umanitario-rivoluzionario»<sup>50</sup> che ne svincola l'ispirazione d'insieme dalla piattezza del genere tradizionale del *Festspiel* politico. Lo stesso Sahl offre nelle sue memorie<sup>51</sup> un quadro dettagliato della genesi dell'oratorio. A ispirare il testo furono le venticinque incisioni dal ciclo *Die Passion eines Menschen* (1918) di Frans Masereel, nel quale il pittore belga aveva illustrato la vita di un proletario dalla nascita fino alla morte, passando per le stazioni intermedie di fame, prigionia, lotta di classe e rivoluzione. Il linguaggio in bianco e nero delle incisioni di Masereel trovò espressione poetica nei singoli quadri di *Jemand*, che si snoda in un percorso di cori, recitativi, arie, *Lieder*, pensati in un impianto musicale di ampio respiro, realizzato con la collaborazione di Tibor Kascicz, il compositore ungherese che lo firmò con lo pseudonimo di Viktor Halder. Parola poetica, arte figurativa e musica innescano un processo di intermedialità fondato sulla compresenza dei tre linguaggi artistici. Nel *Vorwort* di *Jemand* Sahl suggerisce, inoltre, l'idea di una gerarchia nella disposizione delle tre arti. Il ciclo delle incisioni di Masereel rappresenta il pre-testo dell'oratorio, vincolando la parola a un canovaccio drammatico figurato. Rispetto a esso il testo letterario si profila come «Nachdichtung»,<sup>52</sup> dando voce al «muto chiaro-scuro» delle incisioni, nel quale Sahl ravvisa le luci e le ombre, «i contrasti sociali» della sua epoca.<sup>53</sup> Proiettate su uno schermo durante l'esecuzione, le incisioni di Masereel, per citare l'acuta osservazione di Klaus Mann, «non hanno solo una funzione decorativa», ma «determinano l'azione»,<sup>54</sup> sostituendosi a essa. Rispetto alla silenziosa azione delle immagini, la parola poetica funge da interprete delle

<sup>50</sup> Klaus Mann, *Passion eines Menschen*, in «Das Neue Tage-Buch», VI (1938), n. 15, pp. 357-358.

<sup>51</sup> Cfr. Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., pp. 55-60.

<sup>52</sup> Hans Sahl, *Jemand*, cit., p. 29.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Klaus Mann, *Passion eines Menschen*, cit., p. 357.



singole situazioni di volta in volta da esse offerte. L'effetto scenico provocato dalle corrispondenze tra pittura e poesia potrebbe chiamare in causa anche l'arte cinematografica (in una recensione *Jemand* fu segnalato come «ein Holzschnittfilm»),<sup>55</sup> se la musica non si inserisse con una potenza così solenne da mettere in dubbio la possibile dimensione cinematografica. La registrazione dell'esecuzione dell'opera riproposta a Zurigo nel 1988<sup>56</sup> consente di individuare anche la funzione delle sequenze musicali, per le quali si può dire che siano state quasi sempre efficaci rispetto al testo, specie per quanto attiene alle parti corali. Benché Sahl si sia dimostrato insoddisfatto di alcune scelte del compositore («Trotzdem hätte es noch ein größerer Erfolg sein können, wenn die Musik von Tibor [...] anders gewesen wäre»),<sup>57</sup> rimproverandogli di avere «complicato i [suoi] testi semplici e cantabili» con «i suoi scherzi atonali», egli non mancò di riconoscere al timbro maestoso del corale finale la potenza e l'efficacia, giudicandolo «großartig», «grandios».<sup>58</sup>

L'oratorio ripercorre la vita di un proletario, uno tra tanti, un *Qualcuno* per l'appunto, spoglio di nome proprio<sup>59</sup> perché solo uomo tra gli uomini, il cui destino non è dissimile da quello di migliaia di altri proletari di tutto il mondo. La lunga tradizione letteraria del *nemo*, avviata sin dall'età barocca e rievocata nel *Masse Mensch* di Toller e in *Jedermann* di Hugo von Hofmannstahl, si rivitalizza nel contesto della contemporanea società di massa – in questi termini, infatti, lo  *Sprecher* introduce la storia dell'anonimo uomo tra gli uomini:

Dies ist die Passion eines Menschen [...]. Fragt nicht nach seinem Namen. Er hat keinen. Fragt nicht nach dem Land, in dem er geboren wurde. Dieses Land hat keine Grenzen. Aber fragt nach den

<sup>55</sup> Cfr. Hans Sahl, *Jemand*, cit., p. 100.

<sup>56</sup> Nella riedizione dell'oratorio a cura di Gregor Ackermann e Momme Brodersen è allegato anche un CD con la registrazione dell'esecuzione dell'oratorio avvenuta a Zurigo, in presenza dell'autore, nel 1988.

<sup>57</sup> Hans Sahl, *Jemand*, cit., p. 97.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Nell'*Exposé* della sua opera Sahl presentava il protagonista con il nome di Karl, un nome scelto probabilmente in ossequio a Marx (cfr. *ivi*, p. 91).



Grenzen zwischen Arm und Reich und nach den Bedingungen seiner Existenz. Er spricht zu euch, einer aus der großen Masse, die entschlossen ist, die Welt von der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen zu befreien. Sein Beispiel steht für viele. Wir nennen ihn: *Jemand*.<sup>60</sup>

Il percorso del proletario è efficacemente scandito dalla tessitura triadica del testo. Nel primo tempo s'illustra la nascita e l'infanzia di un *qualunque* bambino nel contesto di una misera «Mietskaserne» di una città industriale; un coro di fanciulli universalizza la condizione del protagonista nell'unico intermezzo di voci bianche:

Wir sind die Kinder, die man nicht kennt,  
die Kinder vom Hinterhaus,  
wir sind nicht gebügelt, wir sind nicht gekämmt,  
wir tragen immer dasselbe Hemd,  
das ziehen wir auch Sonntags nicht aus.<sup>61</sup>

Ancora bambino il piccolo proletario patisce presto sulla sua carne l'ingiustizia della società industriale; prima è sfruttato in un lavoro che ne consuma la fibra ancora tenera, poi è condannato ad anni di prigione per aver rubato un tozzo di pane. Lo sdegno nei confronti dell'ingiustizia sociale viene espresso da un corale che precede la chiusa della sezione, al quale viene affidato il compito di istruire gli ascoltatori e di propagandare il messaggio rivoluzionario:

Das kommt, weil niemand sich bemüht,  
Den Schaden zu beheben,  
wenn ihr den Herren den Profit,  
den Mächtigen die Macht entzieht,  
ist wieder Platz für jeden.  
Dann gibt es keinen Hunger mehr,  
kein Vorrecht, keine Klassen.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 61.





Die Erde gibt den Reichtum her,  
und über Grenzen, übers Meer  
verbünden sich die Massen.<sup>62</sup>

La seconda sezione dell'oratorio si avvia con l'uscita dal carcere del giovane proletario, presto costretto a un duro lavoro sull'asfalto di una metropoli che ne assorbe ogni energia vitale, che lo respinge in un sordo anonimato e in un senso di vuoto difficile da colmare: «Und immer wieder diese Leere, / und dieses Suchen nach dem Grund».<sup>63</sup> L'incontro con il *Manifesto* comunista ha lo smalto di una rivelazione religiosa. Il «libro dei libri» apre gli occhi al proletario sfruttato, indicandogli finalmente un senso verso cui orientare un'esistenza prima svuotata da una società disumanizzata:

O Welt, o Wunder,  
Buch der Bücher,  
o Manifest der Unterdrückten –  
es brach aus ihm wie mit Fanfaren,  
er wurde klar, er wurde sicher [...].  
Der Kampf der Klassen, die Geschichte  
erschien ihm jetzt in anderm Lichte.  
Erfüllt vom Pathos der Historie,  
sah er die Dinge, wie sie waren:  
sehr arm, sehr elend und ohne Glorie –  
doch über allem stand geschrieben  
das Wort: Du sollst den Menschen lieben!<sup>64</sup>

Simmetrico rispetto alla precedente, un corale chiude la seconda sezione sulle note di *Das Lied des Menschen* che, in una visione antropocentrica tesa a scardinare la centralità del profitto («Der Mensch ist das Maß aller Dinge, / für ihn ist die Erde gemacht»),<sup>65</sup>

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 72-73.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 73.



esorta alla lotta contro la sovversione dei princìpi umani operata dal capitalismo fino alla riduzione dell'uomo in schiavitù:

Die Lehre, ihn glücklich zu machen,  
 ist vom Menschen zu Menschen gedacht,  
 drum preise den Menschen und singe  
 und führe ihn aus der Nacht.  
 Und zeige, was ihm gegeben  
 und was er vermag, wenn er will:  
 dass er sich zum Menschen erheben  
 und nie mehr im Staub kriechen will.<sup>66</sup>

Il credo rivoluzionario, ricondotto all'etica cristiana dell'amore per il prossimo, prende corpo nella terza e ultima sezione dell'oratorio. In essa il proletario, ormai consapevole della lotta di classe, organizza uno sciopero contro il direttore della fabbrica in cui lavora (tradizionalmente tratteggiato come "l'uomo col cilindro" in capo). Sulla scorta dell'*imitatio Christi*, come vedremo in seguito, il rivoluzionario sarà giustiziato per aver propagandato il credo in una società più equa. Il suo *Opfertod*, tuttavia, rinvigorisce il corale finale, che in un maestoso inno prospetta una futura redenzione dalla "barbarie" capitalista (e nazista, come si vedrà più avanti).

La struttura superficiale del testo si confà alle esigenze del *Festspiel* di propaganda. Derivato dal *Proletkult* russo, il *Festspiel* politico aveva trovato nella Germania degli anni Venti un suo sviluppo autonomo. Ricollegandosi a forme di teatralità di massa preesistenti (*Passionsspiel*, *Mysterienspiel*, *Weibespiel* ecc.), il *Festspiel* socialdemocratico perseguiva lo scopo di una «Gemeinschaftsbildung»,<sup>67</sup> sfruttando forme di messa in scena funzionali al coinvolgimento di tutti i partecipanti in un rito collettivo, finalizzato a propagandare i princìpi dell'ortodossia marxista, della lotta di classe, della rivoluzione proletaria, del pacifismo ecc. Grandi cori, musica, luci, effetti ottici e acustici, tutti elementi che con-

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>67</sup> Pia Janke, *Politische Massenfeste in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Böhlau, Wien 2010, p. 31.



traddistinguono formalmente il genere, risultavano efficaci per il coinvolgimento delle masse. La presenza di uno *Sprechchor*, assunto a «künstlerische Ausdrucksform des Proletariats»,<sup>68</sup> mirava altresì a sostituire la soggettività delle singole voci con la polifonia del “wir” collettivo veicolante il messaggio della *Verbrüderung* socialista. Il testo di Sahl condivide solo alcuni di questi aspetti del *Festspiel* d’ispirazione socialista. La sofisticata interferenza di arte figurativa, parola e musica conferisce a esso, tuttavia, l’ampiezza di un *Gesamtkunstwerk* irriducibile alla piattezza estetica del *Festspiel* tradizionale. Lo stesso autore, d’altro canto, si dimostrò insofferente nei confronti delle attese dei suoi committenti, rivendicando l’autonomia di un’ispirazione ben più articolata:

“Du kannst Dir vorstellen”, scrive a Lotte Goslar nel 1937, “mit welcher arroganter Verständnislosigkeit sich die leitenden Parteibonzen mit mir und meiner Arbeit auseinandersetzen. [...] Und es ist ihnen nicht klar zu machen, dass ich ja kein Schweizer Festspiel geschrieben habe, sondern eine Passion, die ein europäisches Schicksal behandelt [...]”<sup>69</sup>

*Jemand* risulta in tal modo permeato da influenze eterogenee che vanno dal *Festspiel* tradizionale alla *Revue-Form* di Piscator, dai *Lehrstücke* di Brecht al cabaret politico. A ciò si unisce il modello delle *Passioni* sacre, che condizionano non solo l’ispirazione della notazione musicale, ma anche il *ductus* testuale. L’oratorio sacro, con specifico riferimento alla *Matthäuspasion* di Bach, scardina la monocromia dello *Sprechchor* del *Festspiel* tradizionale: in *Jemand* uno *Sprecher* funge da narratore (come l’evangelista nelle *Passioni* di Bach), alternandosi con le voci corali e con gli assolo delle diverse arie. Con ciò, il modello della *Passione* permea l’opera, conferendole non solo uno smalto sacro, ma anche una solennità rivoluzionaria libera dalle strettoie di un certo dogmatismo di partito, pur persistente nelle sequenze didascaliche. L’opera fu subito segnalata in diverse recensioni come un «Gottesdienst des Proletariats».<sup>70</sup> La suddivisione delle voci

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>69</sup> Hans Sahl, *Jemand*, cit., p. 96.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p. 118.



corali in maschili e femminili è articolata in modo magistrale, secondo una logica che segue le necessità del testo. Sarebbe sufficiente, a tal proposito, osservare la sequenza del *Gran Corale* (*Großer Chor vom Jemand*), che nel testo si inserisce come *Refrain*, e nella notazione musicale come autentico *Leitmotiv* soggetto a variazione di volta in volta nelle diverse sequenze corali. L'impianto maestoso e perentorio della musica del *Gran Corale* tende a dar risalto al testo, sviluppato sull'anafora e incentrato sul tema dell'umano destino di dolore, al quale risponderà la 'redenzione' operata dalla rivoluzione rossa:

Geboren mit Schmerzen,  
 geboren im Dunkel,  
 geboren im Herzen der großen Städte,  
 geboren, die Fahne der Armut zu tragen,  
 und einmal, in nicht mehr so fernen Tagen,  
 in einem nicht mehr so fernen Oktober,  
 die Fahnen auf allen Dächern zu hissen,  
 und nicht mehr zu fragen und nicht mehr zu wissen,  
 was Armut ist.<sup>71</sup>

Risulta manifesto l'intento dell'autore di conferire al *pathos* rivoluzionario del suo oratorio anche un'aura di solennità sacra, svincolandosi in tal modo dalle forme piuttosto abusate del *Festspiel* di propaganda – lo stesso Sahl precisa di avere scritto il suo testo «nicht mit roten Fahnen, sondern in Form einer Bachischen Passion». <sup>72</sup> Il modello della passione bachiana è tutt'altro che secondario nell'impianto complessivo di un'opera presentata ora come *Oratorium*, ora come *weltliche Kantate*, ora più genericamente come *Chorwerk*. L'oscillazione tra la cantata profana e l'oratorio sembra limitarsi al solo aspetto terminologico, senza coinvolgere le ben più marcate differenze musicali; in base a esse *Jemand* rispecchia più i canoni dell'oratorio, sia per la presenza di un numero consistente di elementi corali (che in una cantata sono ridotti all'essenziale), sia per l'estensione

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 100.



temporale dell'esecuzione.<sup>73</sup> La passione sacra permea il testo della "cantata profana" attraverso il basso continuo del sacrificio e della redenzione. Il sangue di Cristo versato per la redenzione dell'umanità dal peccato provoca l'associazione con il sangue versato dal rivoluzionario per la redenzione del proletariato dal capitalismo. Associazione che, peraltro, vantava non pochi precedenti: nato dalle impressioni della rivoluzione fallita e dall'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, il motivo della *Passionsgeschichte* del rivoluzionario era già presente nello *Juda* di Erich Mühsam, nel *Masse Mensch* di Ernst Toller e in *Der arme Konrad* di Friedrich Wolf.<sup>74</sup> La costante interferenza del linguaggio biblico mira al processo di assimilazione tra la passione cristiana e la *weltliche Passion* del rivoluzionario, il quale assurge a nuovo Cristo. Nella penultima incisione di Masereel si osserva un uomo di spalle davanti al quale si staglia orizzontalmente un imponente tavolo; intorno sono seduti i giudici e dietro di loro campeggia un enorme crocifisso irradiante una luce che pone in risalto i due elementi principali: l'imputato e il redentore. L'immagine induce Sahl a impostare la grande scena del giudizio finale sull'*imitatio Christi* del rivoluzionario perseguitato e destinato allo *Opfertod* per aver tentato la redenzione dell'umanità dalla «barbarie». Al recitativo incalzante delle parole del giudice («Wessen ist dieser Mensch angeklagt?») risponde il coro («Er hat gesagt, dass die armen Leute / nicht mehr arm / und die reichen / nicht mehr reich sein dürfen!»), mentre l'imputato, che per lungo tempo tace, si limita a proferire una rapida battuta che richiama la missione di Cristo: «Ich bin geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit sagen

<sup>73</sup> Come nota efficacemente Pia Janke (*op. cit.*, p. 82), sottotitoli come 'Weihepiel', 'ein proletarisches Passionsspiel', 'Chorwerk', 'Kantate', 'Oratorium', 'Requiem' esistevano tutti come termini equipollenti per il *Festspiel* di propaganda: «Auffällig bei diesen Untertiteln ist der Rückbezug auf traditionellen Gattungen religiöser und weltlicher Dichtung. Man intendierte mit diesen Begriffen offensichtlich eine Anbindung an die Tradition».

<sup>74</sup> Cfr. Thomas Koebner, *Der Passionsweg der Revolutionäre. Christliche Motive im politischen Drama der Zwanziger Jahre*, in *Preis der Vernunft. Literatur und Kunst zwischen Aufklärung, Widerstand und Anpassung*, a cura di Klaus Siebenhaar, Medusa, Berlin 1982, pp. 39-50.

<sup>75</sup> Hans Sahl, *Jemand*, cit., pp. 80-81.



soll». <sup>75</sup> La “verità” alla quale si appella l’imputato è quella dell’uguaglianza tra gli uomini e del loro bisogno di essere redenti dall’ingiustizia sociale: «Wenn die Sonne scheint – das ist Wahrheit, / wenn den Menschen die Sonne nicht freut, weil er leiden muss – das ist Wahrheit, / und Wahrheit ist, wenn er schreit». <sup>76</sup>

La condanna a morte del rivoluzionario non scoraggia il coro dei lavoratori, che nel maestoso finale si ritempra in una professione di fede nell’imminente redenzione dell’Europa dalla «barbarie»:

Es geht durch alle fünf Kontinente,  
 es geht um die Erde ein einziger Schrei,  
 es strömt aus allen Ländern der Erde,  
 es strömt eine Welt von Empörten herbei:  
 Rettet den Menschen, rettet den Menschen,  
 rettet die Welt von der Barbarei! [...]  
 Es kommt eine letzte, große Entscheidung,  
 es kommt das Ende der großen Nacht,  
 dann richten sich auf, die man beleidigt,  
 dann wird in Europa Geschichte gemacht:  
 Rettet den Menschen, rettet den Menschen,  
 rettet die Welt von der Barbarei. <sup>77</sup>

L’identificazione della “barbarie” con il capitalismo non è univoca. In *Jemand* Sahl suggerisce l’equivalenza tra capitalismo e nazismo, <sup>78</sup> comparazione criticata da Klaus Mann, che non mancò di rimproverare all’autore un eccesso di superficialità: «Durch dieses Nebeneinander und Ineinander zweier Tendenzen – einer sentimentalisch-rebellisch-antikapitalistischen, die Sahl bei Masereel vorfand, und

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>78</sup> L’equivalenza è esplicita, oltre che nel coro finale, anche nella *Kantate der Volksgemeinschaft*: «Vernichtet ist der innre Feind, / wir haben ihn aufs Haupt geschlagen, / es wird kein anderer, wie es scheint, / in Zukunft solche Untat wagen. / Wer uns an Hab und Gut bedroht, / der soll es mit dem Leben zahlen, / und weil die Menschheit so verroht, / muss man sie strafen allemalen.../ Drum hebt die Hände und ruft: Heil! / Der Führer wird schon Ordnung stiften, / mit Ehrendolch und Henkerbeil» (*ivi*, p. 80).



einer strikt antifaschistischen – entsteht eine ideologische Konfusion». <sup>79</sup> Nato nel contesto dell'esilio, *Jemand* si fa portavoce anche delle urgenze legate all'*hic et nunc* dell'esule, costretto a lasciare la Germania come oppositore politico in odore di comunismo. L'utopia prospettata dall'oratorio chiama in causa la classe operaia di tutta Europa per il duplice riscatto dal capitalismo e dalla barbarie nazista sua alleata:

Es gibt einige musikalisch überwältigende Passagen in diesem von ihm [Kasicz] vertonten Chorwerk, vor allem jenen grandiosen Schlusschor "Rettet den Menschen, rettet den Menschen, rettet die Welt von der Barbarei", in dem ein bereits von Hitler zum Schweigen gebrachtes Europa zum Widerstand gegen ihn aufgerufen wird. <sup>80</sup>

### *Vincent*: pittura e tecnica cinematografica nel «dramma delle immagini»

Il progetto di un'opera incentrata sulla figura di Vincent van Gogh, del quale resta traccia in una "successione di scene", prende corpo negli anni dell'esilio parigino dell'autore. Dalle testimonianze autobiografiche si arguisce agevolmente che al progetto Sahl pensava già dal suo arrivo a Parigi, intessendo con il pittore olandese, ammirato sin dalla giovinezza, un intimo e ininterrotto "dramma delle immagini". L'interesse per l'arte figurativa e per i suoi rappresentanti costituisce un contrassegno ineludibile della personalità dell'autore. Studente di storia dell'arte a Monaco, Lipsia e Breslau, Sahl conseguì il titolo di dottore in storia dell'arte nel 1925 con una dissertazione sulla pittura tedesca del quindicesimo secolo, <sup>81</sup> sotto la supervisione del professor August Grisebach, al quale dedicherà uno splendido ritratto nelle sue memorie. <sup>82</sup> La metodologia di Grisebach influì non

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>80</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 57.

<sup>81</sup> Il titolo della tesi di dottorato è *Der Breslauer Barbara-Altar. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert*. Cfr. *Sahl-Bibliographie*, cit., p. 23.

<sup>82</sup> «Er war ein Deutscher, und zwar einer der besten, die dieses Land hervorgebracht hat, einer aus dem Geschlecht der Schlegel und Tieck und Wackenroder» (Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 73).



poco su Sahl, che nei suoi contributi critici sull'arte, sul cinema, sul teatro e sulla letteratura del suo tempo sembra aver fatto tesoro dell'insegnamento del professore, il quale «abborriva ogni soggettivismo, ogni parola precipitosa, che potesse togliere all'arte il suo mistero».<sup>83</sup> Che il metodo storico-critico sia quello prediletto anche da Sahl, lo dimostrano i diversi articoli sull'arte contemporanea prodotti per i quotidiani di lingua tedesca come corrispondente culturale da New York negli anni Cinquanta e Sessanta, anni nei quali egli s'inserì, inoltre, nel vivace dibattito sull'*action painting*, manifestando scetticismo nei confronti degli estremismi espressivi della nuova arte americana.<sup>84</sup> Anche la decennale amicizia con il pittore, caricaturista e fondatore del movimento *Dada* George Grosz, testimoniata da un fitto epistolario,<sup>85</sup> rivela l'interesse di Sahl per l'arte del suo tempo. Di Grosz, al quale dedica diversi interventi saggistici e la cura di un'edizione che raccoglie alcuni dei suoi schizzi,<sup>86</sup> Sahl ammira soprattutto l'equilibrata convergenza nella sua arte tra due tendenze difficilmente conciliabili: la tendenza estetica, quell' «essere nient'altro che artista»<sup>87</sup> e l'impegno politico che invece impone all'artista di «prendere posizione nella guerra di tutti i giorni»,<sup>88</sup> sì da contribuire con le sue caricature a «disegnare il volto di un'epoca»,<sup>89</sup> a fare di ogni suo disegno «un pamphlet politico».<sup>90</sup> Le due tendenze sintetizzano certamente la *Spaltung* dell'arte moderna, scissa in un «dualismo», in un «conflitto tra astinenza e dedizione», «tra una posizione estetica e una morale-

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>84</sup> Sull'inserimento di Sahl nel dibattito relativo all'espressionismo astratto cfr. Matthias Wolbold, *Zwischen Ablehnung, Anpassung und Zerrissenheit. Deutsche Exilantoren in den USA*, Kovač, Hamburg 1999, p. 116ss. Si veda anche Andrea Reiter, *Die Exterritorialität des Denkens*, cit., p. 205ss.

<sup>85</sup> Cfr. *George Grosz-Hans Sahl. So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente*, a cura di Karl Riha, Luchterhand, Hamburg 1993.

<sup>86</sup> Cfr. *George Grosz. Heimatische Gestaltungen. Zeichnungen*, a cura di Hans Sahl, Fischer, Frankfurt a.M. 1966.

<sup>87</sup> Hans Sahl, *Die Stockmenschchen*, in *Georg Grosz-Hans Sahl*, cit., p. 25.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Hans Sahl, *George Grosz oder die Vertreibung aus dem Paradies*, in *Georg Grosz-Hans Sahl*, cit., p. 9.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 16.





pedagogica».<sup>91</sup> Anche nell'esperienza artistica di van Gogh Sahl rintraccia la doppia vocazione di un'arte che raggiunge il massimo dell'ascesi, del lirismo, del soggettivismo, risultando pervasa al contempo da un intimo afflato sociale. Van Gogh seduce Sahl, in altri termini, non solo per la sua imponente rivoluzione coloristica e per l'intensità umana del suo percorso biografico, ma anche per l'impegno morale e sociale variamente testimoniato dalla sua opera.

Quando Sahl giunse nella capitale francese sul finire del 1933, portava con sé un ampio bagaglio di conoscenze legate all'iter artistico ed esistenziale di van Gogh. Confessa di avere letto con fervore la corrispondenza epistolare tra Vincent e il fratello Theo, a tal punto da conoscere «ogni riga indirizzata da lui al fratello e del fratello Theo a lui».<sup>92</sup> La corrispondenza tra Vincent e Theo van Gogh rappresentava negli anni della giovinezza dell'autore un'assoluta novità editoriale: la prima edizione del carteggio uscì in lingua tedesca nel 1914 (una seconda edizione aggiornata e ampliata è invece del 1928).<sup>93</sup> Si può altresì congetturare che, oltre alla recente pubblicazione delle lettere di van Gogh, Sahl acceda alla biografia del pittore anche attraverso una fonte precisa: l'opera del critico e storico dell'arte Julius Meier-Graefe, che all'epoca si segnalava tra le più esclusive e originali. Edita a Monaco nel 1910 e successivamente ampliata,<sup>94</sup> la biografia di van Gogh a cura di Meier-Graefe, puntualmente recensita da Sahl nel 1928,<sup>95</sup> è, a mio avviso, la fonte principale dalla quale Sahl attinge materiale e ispirazione. Se da un lato l'opera di Meier-Graefe fu tra le prime a far

<sup>91</sup> Hans Sahl, *Die Stockmensen*, cit., p. 25.

<sup>92</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 70.

<sup>93</sup> La corrispondenza epistolare tra Vincent e Theo van Gogh uscì in Olanda nel 1914 a cura di Johanna Gesina van Gogh-Bonger, cognata del pittore, che la corredò anche di un'introduzione (*Brieven aan zijn broeder*, Amsterdam). Dello stesso anno è la traduzione in tedesco in due volumi a cura di Leon Klein-Diepold e Carl Einstein (*Briefe an seinen Bruder*, Paul Cassirer, Berlin 1914). La seconda e ampliata edizione in tedesco del 1928, in tre volumi, curata dagli stessi traduttori, presenta anche diverse illustrazioni.

<sup>94</sup> La prima edizione della biografia *Vincent van Gogh* di Julius Meier-Graefe uscì a Monaco nel 1910 presso Piper. La biografia fu successivamente ampliata nel 1918 con l'aggiunta di quaranta immagini e di facsimili di lettere del pittore.

<sup>95</sup> Cfr. Hans Sahl, *Julius Meier-Graefe: Vincent van Gogh, der Zeichner*. *Otto Wacker Verlag, Berlin 1928*, in «Das Neue Tage-Buch», IX (1928), n. 45, pp. 1911-1912.



luce sulla biografia del pittore, essa contribuì nondimeno a creare attorno alla sua figura quel ‘mito’ che incise profondamente nella prima ricezione della sua arte. Invaso da una «eroica tensione» assunta a *distinguo* della sua genialità («die heldenhafte Spannkraft, die allein – mehr, als alle angeborne Fertigkeit – das Genie verbürgt»),<sup>96</sup> van Gogh emerge dall’opera di Meier-Graefe come figura in precario equilibrio tra il demonismo di una vocazione sempre al limite della rivelazione mistica e l’affannosa ricerca di mezzi espressivi all’altezza della rivelazione stessa. Diversi elementi della trattazione di Meier-Graefe ricorrono nel testo di Sahl, il quale ne condivide l’aspetto più incisivo: l’accentuazione sul tratto mistico-lirico della genialità di van Gogh, rappresentato come una personalità d’eccezione schiacciata dal peso della sua pienezza e condannata dal suo stesso talento al «martirio».<sup>97</sup>

Nelle prime scene del suo testo Sahl insiste, infatti, sull’afflato mistico-messianico della personalità del giovane van Gogh, il quale, delineato sull’*imitatio Christi*, è pervaso da un parossistico amore per il prossimo. Nella prima scena, in dialogo con il fratello Theo, immerso nell’oscurità vespertina del paesaggio natio, il giovane van Gogh professa la sua fede in un’arte che dovrebbe garantire la visione d’insieme del creato e del posto che l’uomo occupa in esso:

Wir wollen das Leben ernst nehmen, Theo. In jedem Augenblick das Ganze sehen. Den großen Zusammenhang wiederentdecken, in den wir gestellt sind. Das Drama eines Baumes. Das Drama der Farben, Bilder, Konturen. Das Drama einer Welt in Aufruhr. [...] Und dazwischen immer wieder der Mensch – arm, häßlich, und erhaben zugleich.<sup>98</sup>

Ma è soprattutto la seconda scena a offrire un ritratto del giovane van Gogh ispirato unicamente dalla fede e dall’amore per

<sup>96</sup> Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*, Piper, München 1918, p. 8.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>98</sup> Citiamo da qui in avanti dalla versione a stampa del testo del 1956: Hans Sahl, *Vincent. Eine Szenenfolge aus dem Leben des Malers Van Gogh*, in «Das Schönste. Die Monatsschrift für alle Freunde der schönen Künste» (1956), n. 7, pp. 3-10 e 57-58 e (1956), n. 8, pp. 30-38, qui p. 3.



l'umanità afflitta dalla sofferenza e dall'ingiustizia sociale. La scena si sposta a Borinage, una delle più povere regioni carbonifere del Belgio, in cui van Gogh visse nel 1879 come predicatore per conto delle autorità ecclesiastiche. La sua inclinazione ascetica, visionaria e radicale fu presto mal sopportata dalle autorità ecclesiastiche del luogo, che lo dispensarono dall'incarico. La scena precede il congedo del predicatore dalla sua gente, verso la quale dimostra uno spirito di abnegazione radicale fino al parossismo – in un quadro della scena si vede van Gogh spogliarsi di ogni suo avere per donarlo a una donna caduta in miseria dopo la perdita di un congiunto nella miniera. Di incisiva espressività drammatica è il *gestus* dello spogliarsi del 'santo folle' e del suo nudo procedere sulla landa innevata con la Bibbia tra le mani:

Vincent beugt sich über die Frau. Er zieht seinen Priesterrock aus und legt ihn ihr über die Schultern. Dann nimmt er seine Uhr, seine Geldtasche, drückt ihr beides in die herabhängende Hand und geht schnell fort. Er geht, nur mit Hemd und Hose bekleidet, durch den Schnee, die Bibel in der Hand.<sup>99</sup>

L'*imitatio Christi* della scena si coniuga nel quadro successivo con una professione di fede che sconfinava presto nel socialismo umanitario: a colloquio con un rappresentante dell'autorità ecclesiastica, che da freddo vicario dell'ortodossia dispensa il santo folle dall'incarico, van Gogh risponde: «Ich habe mein Brot mit den Armen geteilt – war das nicht christlich?».<sup>100</sup> Solo a questo punto, abbandonato l'incarico di predicatore, egli si risolve a riversare nell'arte la sua aspirazione messianica: «Maler und Prediger – Mönchsein und Künstlersein – ist das nicht ein und dasselbe?».<sup>101</sup> Rivitalizzato nella terza scena dall'arrivo a Parigi, dalla scoperta del proprio talento artistico e dalla fiducia dell'amico Gauguin, che lo invoglia a una 'scoperta del sud', esortandolo a un viaggio in Provenza («Gehen Sie in den Süden. Was

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 4.



Ihnen fehlt, sind die Farben. Malen Sie die Sonne – entdecken Sie das Licht – und vergessen Sie Holland»,<sup>102</sup> van Gogh trasferisce nell'arte l'utopia di una redenzione di quell'umanità piagata dalla miseria alla quale prima aveva tentato di prestare soccorso con la parola biblica. Onde l'idea di fondare una «Malerkolonie», che sembra suggerire il sogno di una nuova comunità sociale fondata sull'equità:

Wir müssen eine Malerkolonie gründen – irgendwo im Süden – die Misere, die jeder mit sich allein herumträgt, muß ein Ende haben – gründen wir eine Gemeinschaft – eine Union freier Künstler – malen wir das Porträt des Menschen von heute – das Porträt des Bauern, des Arbeiters – malen wir, was hinter diesen Stirnen geschrieben steht – Kampf und Mühe, und das ewige Suchen nach etwas anderem – das müssen wir malen – die ganze Wahrheit über den Menschen – das erregende Abenteuer der Wahrheit...<sup>103</sup>

Il progressivo accostarsi dell'artista alla professata “verità” procede di pari passo con la scoperta di più vivide intensità cromatiche da sfruttare nelle sue opere. Sahl segue fedelmente lo schematismo di Meier-Graefe sulle tre fasi della pittura di van Gogh, il quale, dopo avere attraversato una fase iniziale di piattezza cromatica condizionata dal paesaggio natio e una graduale consapevolezza dei colori durante il periodo parigino, raggiunge potenza espressiva solo in Provenza nel ridente paesaggio di Arles. Non meno di questi presupposti, si dovrà tener conto del percorso biografico dell'autore nel momento in cui inizia il suo testo su van Gogh.

Parigi, lo dicevamo prima, costituisce non solo il luogo materiale che ispira Sahl al progetto del dramma su van Gogh, ma anche l'ideale punto d'incontro con la figura principale del suo testo. Il processo d'identificazione tra Sahl e il pittore olandese gioca un ruolo tutt'altro che incidentale nelle fasi incipienti dell'elaborazione del testo, in quanto van Gogh sembra profilarsi come un silenzioso compagno di viaggio che scorta l'esule disorientato lungo le vie di Parigi, spronan-

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ibidem.*



dolo a un suggestivo dialogo per immagini che si sovrappongono e si confondono con i luoghi della sua storia umana e artistica. I punti d'incontro tra Sahl e van Gogh nel momento in cui l'esule approda a Parigi sono più di uno: la miseria, l'isolamento, la ricerca del proprio talento. Nei diari custoditi a Marbach, quattro dei quali risalgono al periodo parigino, Sahl annota puntualmente lo stato di frustrazione in cui versa a causa dello stato di precarietà materiale e dell'isolamento al quale è condannato come straniero in esilio. Miseria, nostalgia per la patria e fame contraddistinguono in modo inequivocabile le pagine risalenti ai primi anni di esilio. In una pagina di diario, di difficile datazione ma ascrivibile al 1934-1935, Sahl incolla un piccolo pezzo di carta che vale più di tante altre descrizioni da lui fornite sulla situazione di precarietà patita: uno scontrino che gli garantiva un pasto quotidiano gratuito alla mensa dei poveri di Parigi "Cercle François Villon". E l'autore non lesina nella stessa pagina una descrizione della mensa, verso la quale manifesta ora senso di gratitudine ora incontenibile frustrazione per la perdita di dignità connessa alla carità altrui.<sup>104</sup>

Siffatta precarietà materiale ed esistenziale è avvertita dall'autore come corrispondente alle condizioni in cui versò van Gogh al suo arrivo a Parigi nel 1888, anch'egli ridotto alla fame. Con lo "straniero" van Gogh Sahl sembra ingaggiare un dialogo intimo, muovendosi a Parigi alla ricerca di quei modelli che ispirarono le opere del pittore e spingendosi fino ad Auvers sur Oise, il piccolo villaggio nel quale van Gogh trascorse gli ultimi mesi della sua esistenza in preda a un'intensa febbre creativa. Parigi, inoltre, rappresenta anche la città nella quale il pittore era giunto alla ricerca del proprio talento, e come lui anche Sahl vi approda con la convinzione di possedere una vo-

<sup>104</sup> Nella pagina di diario si legge: «Cercle François-Villon. Es ist ein großer Raum mit etwa 20 Tischen, in denen je 10 Personen sitzen können. Wenn man herein kommt, gibt man seine Gratismarke ab und bekommt dafür einen Zettel mit einer Nummer. Man geht einen Stock höher, in einen Warteraum, der zwar etwas primitiv ist – wie der Wartesaal in einem Bahnhof – in denen es aber Tische gibt und Zeitschriften und ein Klavier [...]. Und am Ende des riesengroßen Saales gibt es ein Buffet [...]. Das Essen ist anständig: Suppe, Fleisch, Kartoffeln [...]. Es ist gut, im Circle François Villon zu essen. Es zerstört die letzten Illusionen, die man sich noch über seine Lage gemacht hat» (DLA-Marbach, A: Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/TB II).



cazione letteraria ancora non concretata in opere compiute. Si comprende, a questo punto, il processo d'identificazione che sprona Sahl a lavorare sulla biografia e sull'opera di van Gogh:

Es gab eine Zeit in Paris, da war ich Van Gogh, da lebte ich, hungerte ich, verzweifelte ich wie Van Gogh. Ich war Van Gogh. Ich war arm wie Van Gogh, besessen wie er. Ich suchte wie der Maler nach den Modellen seiner Bilder, und fand sie, identifizierte sie alle [...]. Er war ein Fremder in Frankreich. Er war der einsamste Mensch, der je in dieser Stadt gelebt hat.<sup>105</sup>

All'epoca dell'esilio parigino risale anche la poesia *Hier ruht van Gogh*, alla quale Sahl darà risalto ponendola tra le prime del ciclo *Die hellen Nächte*, l'antologia pubblicata a New York nel 1942.<sup>106</sup> La poesia nacque con ogni probabilità dall'esperienza del viaggio ad Auvers sur Oise, al quale rimandano le prime due strofe. In essa il poeta descrive non solo i luoghi salienti del suo percorso, ma anche la commovente sobrietà della tomba del pittore, sepolto accanto al fratello nel comune abbraccio di un'edera che simboleggia il profondo legame tra i due: «Zwei Gräber, dicht an jener Mauer, / Vincent und Theo, Efeu wächst darüber, / Kein Kreuz, kein Monument der Trauer».<sup>107</sup> Le successive tre strofe condensano l'essenza di una vita destinata a diventare leggendaria («Ein Malerleben wurde zur Legende») per l'intensità con la quale l'artista si dispose alla ricerca di una verità suprema, che nelle sue opere si tradusse in un realismo crudo e al contempo visionario. La terza strofa risente chiaramente del 'mito' di van Gogh di stampo meier-graeफीano, procedendo sulla scia di una sacralizzazione dell'artista 'martire' della sua ispirazione e invasato da una sete di verità che ne sfibrò ogni energia vitale; si veda l'impiego del poliptoto che insiste sul tema della 'verità': «Er wollte wahr sein, und er starb daran, / Die Wahrheit blieb, es starben nur die Hände». Mentre nella quarta

<sup>105</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 70.

<sup>106</sup> Cfr. Hans Sahl, *Die hellen Nächte. Gedichte aus Frankreich*, Barthold Fles, New York 1942.

<sup>107</sup> Hans Sahl, *Hier ruht van Gogh*, in *Die hellen Nächte*, cit., p. 10.



strofa Sahl riassume l'esperienza artistica di van Gogh sotto il segno dell'espressionismo, al quale rimanda manifestamente l'evocazione del grido primordiale, dell'*Urschrei*, vivida «metafora della violenza che l'Io esercita sulle cose [...] costringendole a diventare echi infinitamente ripercossi di un tormento incontenibile»: <sup>108</sup> «Er schrie in Farben, die noch keiner kannte, / Er malte schreiend Erde, Mensch und Baum / Und malte, malte, bis sein Geist verbrannte». Come rendere la potenza di un colore assunto a grido primordiale, a stigma del martirio artistico e di una vocazione alla verità corrosiva fino all'annientamento della personalità d'eccezione? Se questi sono gli elementi dell'esperienza artistica e umana di van Gogh che sedussero Sahl sin dalle fasi incipienti del suo lavoro, si dovrà constatare che la difficoltà principale fu rappresentata dalla forma più consona in cui inquadrarlo. A dimostrare l'incertezza degli intenti non sono solo le testimonianze dell'autore ma anche, soprattutto, i risultati.

Al progetto su van Gogh Sahl lavorò nel corso dei sette anni trascorsi in Francia e fino all'arrivo in America, là dove (come testimoniano diversi materiali d'archivio) tentò per lungo tempo di piazzare il suo testo nel cinema, riversando non poche speranze, tutte deluse, sulla possibilità di una sua acquisizione da parte dell'industria cinematografica. <sup>109</sup> Le speranze di un successo in tal senso erano ancora vive nel 1939, quando l'autore, in attesa di aperture sul fronte dell'industria cinematografica, decise di pubblicarne un breve estratto in «Das Neue Tage-Buch». <sup>110</sup> In quell'occasione il testo fu presentato con il titolo inequivocabile *Aus einem Van-Gogh-Film*. A differenza dei numerosi progetti cinematografici dei quali

<sup>108</sup> Ferruccio Masini, *L'espressionismo: una rivoluzione "per l'elementare"*, in *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 31.

<sup>109</sup> Tra i diversi registi ai quali Sahl si rivolse per piazzare il testo su van Gogh vi furono Georg Wilhelm Papst, Ludwig Berger e Paul Kohner – quest'ultimo, già operante a Hollywood, dovette rifiutare la sceneggiatura di Sahl per il fatto di avere già in cantiere una riduzione cinematografica del romanzo di Irving Stone *Lust for Life* (Bodley Head, London 1934), anch'esso incentrato sulla figura di van Gogh. Per i passaggi salienti della corrispondenza tra Sahl e Paul Kohner relativi al progetto cinematografico su van Gogh cfr. Ruth Oelze, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>110</sup> Hans Sahl, *Aus einem Van-Gogh-Film*, in «Das Neue Tage-Buch», VII (1939), n. 1, pp. 18-20.



si ha traccia tra il materiale d'archivio, il testo su van Gogh apre prospettive d'indagine non univoche, invogliando a inquadrare le scene superstiti non solo nel genere della sceneggiatura cinematografica ma, e questa è la mia ipotesi, in un ambito che tenderebbe a sfruttare ora il *medium* cinematografico ora quello teatrale. In una pagina delle sue memorie Sahl offre una dettagliata descrizione della genesi del suo *Szenario* su van Gogh, scrivendo:

Ich wollte ein Stück über ihn schreiben [...]. Das war im Jahre 1937. Damals wurden die ersten Farbfilme hergestellt. Ich wollte zeigen, wie sich die Farbe bei Van Gogh entwickelte. Der erste Teil, der in seiner holländischen Heimat spielt, war in Schwarz-Weiß gehalten, das Grau-in-Grau der Kartoffeleßer und anderer Bilder aus jener Zeit, die nordische Landschaft, niedriger Himmel. Dann Van Gogh in Paris. Eine Nacht am Montmartre, mit Toulouse-Lautrec, Renoir; die Mistinguette singt. Am Morgen kommt Van Gogh nach Hause, durch die Fenster sieht er plötzlich das Licht, die Farben von Paris. In diesem Augenblick wird der Film zum Farbfilm. In einem Vorwort schrieb ich: Dies ist ein Drama der Bilder.<sup>111</sup>

La confusione degli intenti è più che manifesta: in un primo momento il testo sarebbe stato concepito come *Stück* (quindi pensato per le scene teatrali), la molteplicità degli elementi sullo sfondo (paesaggio, scene in continuo movimento ecc.) inducono l'autore a desistere dal progetto iniziale, sicché nel momento in cui stende il suo testo egli ha in mente un unico *medium*, quello cinematografico, e in questo caso definisce il suo testo con la formula "Szenario" per un film su van Gogh. Se da un lato l'autore tende a sviluppare le sue scene con l'occhio rivolto al teatro, dall'altro lato cede al fascino delle diverse possibilità garantite dalle nuove tecniche cinematografiche, prima fra tutte quella dell'intervento del colore. Il *Farbfilm*, infatti, avrebbe reso efficace quell'elemento essenziale al testo altrimenti impossibile sulla scena: l'evoluzione cromatica nella pittura di van Gogh conforme alla sua crescita artistica.

<sup>111</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 70.





La resa cinematografica, tuttavia, sembra non soddisfare del tutto l'autore. È probabile che Sahl avesse troppo a cuore il pezzo, al quale lavorò a lungo e con perizia documentaria, per non sentire riduttiva la sua fruizione nell'esclusivo campo cinematografico. Bisognerà constatare, inoltre, che, in termini di valore letterario, Sahl dimostra di non avere particolare considerazione dei suoi testi pensati per il cinema:

Ein Film-Manuskript [annota in una pagina di diario] ist kein Werk der Literatur [...] die Sprache ist nicht Ziel des literarischen Drehbuchs sondern Durchgangsstation. Die besten Drehbücher sind oft von Menschen geschrieben worden, die keinen richtigen Satz zu Papier bringen konnten.<sup>112</sup>

Ed è sempre lo stesso diario a testimoniare la pianificazione di un adattamento dello *Szenario* in forma drammatica. L'annotazione è eloquente, poiché dimostra l'insoddisfazione dell'autore per la sola fruizione cinematografica del suo testo, consapevole forse che alcune scelte sceniche felici si sarebbero adattate agevolmente anche al teatro. L'annotazione risale con ogni probabilità alla seconda metà del 1941, epoca in cui Sahl era appena approdato a New York. Nella pagina in questione, l'autore formula un elenco di progetti, molti dei quali non avranno alcun seguito. Tra questi progetti, tre riguardano van Gogh: «Entwürfe: 1) Gedichtband; 2) Lyrische Anthologie [...] 3) Van Gogh = Drama; 4) Van Gogh = Hörspiel; 5) Artikel über Auvers/S. Oise (Van Gogh); 6) Buch über Toulouse Lautrec».<sup>113</sup> Una versione drammatica del testo (così come uno *Hörspiel*) non sarà mai compiuta. Quel che resta, tuttavia, lascia emergere la doppia tensione che ispirò Sahl nel momento della stesura delle sue scene. A differenza degli altri *Filmexposés* superstiti, lo *Szenario* per un film su van Gogh si distingue sia per la sua letterarietà (che avrebbe ostacolato anche i tentativi di un suo piazzamento cinematografico, inducendo

<sup>112</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Autobiographisches/Tagebücher/ TB V.

<sup>113</sup> *Ibidem*.



un regista a ritenere il testo troppo ben scritto per una sceneggiatura),<sup>114</sup> sia per l'articolata suddivisione in scene (gli altri *Filmexposés* custoditi in archivio non presentano suddivisioni sceniche) e per la presenza di incisivi momenti dialogici dall'indubbio effetto teatrale.

La successione delle diciassette scene pubblicata nel 1956 sulla rivista monacense «Das Schönste» lascia pensare che rispetto al progetto iniziale Sahl abbia mutato radicalmente la connotazione del suo testo: se le scene pubblicate nel «Das Neue Tage-Buch» nel 1939 erano state precedute dal titolo *Aus einem Van-Gogh-Film*, il titolo del testo pubblicato nel 1956 non lascia trapelare alcun riferimento al cinema, *Vincent. Eine Szenenfolge aus dem Leben des Malers Van Gogh*. La tecnica della *Szenenfolge* è sicuramente prediletta dall'autore nella costruzione dei suoi pezzi drammatici. Dall'oratorio *Jemand*, anch'esso suddiviso in una sequenza di scene scandite dalla proiezione sullo schermo delle incisioni di Masereel, ai drammi *Hausmusik* e *Rubinstein*, montati sulla sequenza di scene, Sahl diluisce in singoli quadri l'azione dei suoi testi drammatici. Il montaggio della *Szenenfolge* rimanda a una tradizione consolidata che, avviata dai *Passionsspiele* e rivoluzionata dal modello dello *Stationendrama* di ascendenza strindberghiana, si era rivitalizzata nel teatro espressionista (si pensi a *Von Morgens bis Mitternachts* di Georg Kaiser o a *Die Wupper* di Else Lasker-Schüler). Alla *Szenenfolge* si richiama, per esempio, Peter Szondi nella sua *Theorie des modernen Dramas* per indicare nella drammaturgia moderna lo scardinamento della classica unità di azione («Die Einheit der Handlung [wird] durch die Einheit des Ich ersetzt [...], das Handlungskontinuum in eine Szenenfolge aufgelöst»)<sup>115</sup> Prescindendo dalla continuità con la tradizione teatrale d'inizio Novecento (una tradizione che si consoliderà, peraltro, anche nel secondo Novecento con Heiner Müller, Botho Strauß, Marlene Streeruwitz ecc.), si potrà constatare che la tecnica del montaggio delle scene in sequenza, pur scardinando la linearità della drammaturgia classica, si presta a quelle commistioni in-

<sup>114</sup> Fu il regista Paul Kohner a giudicare il testo “wellwritten” in una lettera a Sahl. Cfr. Ruth Oelze, *op. cit.*, p. 43.

<sup>115</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, in *Schriften*, a cura di Wolfgang Ietkau, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, vol. I, p. 47.



termediali tra cinema, arte figurativa e teatro, alle quali tende la produzione drammaturgica di Hans Sahl. La tecnica teatrale della *Szenenfolge* si avvicina, infatti, al montaggio sequenziale della prima arte cinematografica: alla staticità della fotografia, il cinema sostituisce il dinamismo della sequenza dei singoli fotogrammi, in tal modo ogni scena assurge a un frammento concettuale e visuale in sé concluso, non necessariamente investito da una disposizione causale rispetto all'aforisma ottico che la precede o le succede.

### L'autore «acustico»: la produzione degli *Hörspiele*

In una pagina delle sue memorie, Sahl descrive se stesso come un autore che da «ottico» è diventato «acustico».<sup>116</sup> La sensibilità dell'autore per il testo letto ad alta voce s'impose come esclusiva in tarda età, allorché i problemi agli occhi lo costrinsero a un nuovo metodo di elaborazione testuale: la dettatura al registratore. A tal proposito, le considerazioni dell'autore sulla differenza tra lo scrittore moderno, abituato a una silenziosa attività di *labor limae* finalizzato a un'altrettanto silenziosa fruizione del testo attraverso la lettura, e lo scrittore antico, per il quale la dimensione del racconto era invece legata all'ascolto della propria voce e condizionata dai tempi dell'oralità, sono molto eloquenti. Il racconto orale possiede, infatti, «una sua propria dizione», «non tollera le pause», «mira all'intero e non al dettaglio», studia strategie precise «per non perdere l'ascoltatore»; lo scrittore moderno, invece, preda dell'«introspezione dell'arte», «parla con se stesso e non più con l'ascoltatore o con il lettore», cerca affannosamente il «mot juste», sicché la sua attività si risolve in una sorta di «autoerotismo linguistico».<sup>117</sup> Se la dimensione acustica impone all'autore il confronto con una narrazione condizionata dal *tempus* della trasmissione orale, si può constatare che la sensibilità per una narrazione affidata all'oralità era già viva in Sahl anche prima della malattia agli occhi. A dimostrarlo sono diversi pezzi drammatici con-

<sup>116</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, Luchterhand, Darmstadt 1985, p. 64.

<sup>117</sup> *Ibidem*.



cepiti per la divulgazione attraverso la radio, dalla quale Sahl è affascinato non meno che dal cinema.

È noto che a partire dagli anni Venti la radio aveva riscosso non poco interesse da parte degli scrittori tedeschi, coinvolti talora da riflessioni teoriche sul suo impiego nella cultura di massa – si vedano, per esempio, le considerazioni di Brecht e Benjamin.<sup>118</sup> La narrazione acustica si rivelò presto fruttuosa per un genere letterario che non aveva precedenti e si configurava come «genuino genere artistico del medium radiofonico»:<sup>119</sup> lo *Hörspiel*. Nato come una drammaturgia pensata esclusivamente per il *medium* acustico,<sup>120</sup> lo *Hörspiel* sovverte la prassi teatrale tradizionale fondata sul presupposto della presenza di attori e spettatori durante la rappresentazione. Generalmente brevi, ridotti per lo più a un solo atto, gli *Hörspiele* fanno leva su precise strategie di composizione che garantiscono l'attenzione dell'ascoltatore (dialoghi brevi, intermezzi musicali, pause ridotte all'essenziale, cambio di voce degli attori ecc.).

Aperto alle nuove possibilità offerte dal *medium* radiofonico, non ultima quella di raggiungere simultaneamente un numero considerevole di ascoltatori, Sahl concepì nel 1942 il suo primo *Hörspiel*, dal titolo *Urlaub vom Tod*, destinato a restare anche l'unico che andò in onda. Impegnato sul versante della propaganda antinazista, *Urlaub vom Tod* andrebbe considerato, accanto all'oratorio *Jemand*, tra i contributi più interessanti della militanza antinazista dell'autore in esilio. Composto a New York, il pezzo fu concepito per la trasmissione radiofonica *Treas-*

<sup>118</sup> Nel saggio di Brecht *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* (cfr. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, a cura di Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., vol. 18, pp. 127-134) si tematizza una *Rundfunktheorie*, in maniera analoga alle considerazioni espresse da Benjamin sull'argomento in *Theater und Rundfunk e Situation im Rundfunk*. Al di là delle specifiche differenze teoriche, Schiller-Lerg osserva: «Hier trafen sich der Praktiker Brecht als Theoretiker und der Theoretiker Benjamin als Praktiker in einem neuen Medienbewusstsein» (Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, Saur, München 1984, p. 206).

<sup>119</sup> Werner Klippert, *Elemente des Hörspiels*, Reclam, Stuttgart 1977, p. 3.

<sup>120</sup> Cfr. Götz Schmedes, *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Waxmann, Berlin 2002, p. 22ss. Si veda anche: *Radio-Kultur und Hör-Kunst zwischen Avantgarde und Popularkunst 1923-2001*, a cura di Andreas Stuhlmann, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.



*ury Parade* («eine Sendereihe des Finanzministeriums, die für die Zeichnung von Kriegsanleihen werben sollte»),<sup>121</sup> che lo trasmise quello stesso anno in lingua inglese (*Furlough from Death*); mentre una versione in lingua tedesca fu diffusa dalla trasmissione *We Fight Back*, fondata da Manfred George e Ernst Josef Aufrecht con lo scopo di rendere noti al pubblico americano interventi di autori tedeschi in esilio:

Einakter von Brecht, Ödön von Horvath, Ferdinand Bruckner wurden dort in deutscher Sprache gesendet. Es war nicht so sehr eine Propagandawaffe gegen die amerikanischen Nazis als ein Mittel der Identifizierung. Wir wollten sagen, wer wir waren, es war unser Beitrag zum Krieg.<sup>122</sup>

Condensato in venti minuti, l'unico atto di *Urlaub vom Tod*<sup>123</sup> tematizza la questione della colpa collettiva tedesca attraverso un quadro familiare stravolto dalla guerra. Le prime scene presentano un intimo bozzetto familiare, raccolto nel tentativo di preservare una normalità affidata a gesti ordinari che, nel contesto della furia degli eventi, conferiscono ai personaggi una patina di sinistra di alienazione. Mentre, in una sorta di *mise en abyme* acustica, una radio trasmette bollettini di guerra dal fronte russo, una domestica esegue gli ordini della padrona di casa, la signora Müller, in attesa del figlio che dal fronte le aveva promesso un rientro per congedo nel giorno del suo compleanno. È il giorno del compleanno di Martin, una cena frugale è predisposta per l'occasione, la domestica ha messo in ordine la sua stanza, affinché il soldato in congedo trovi tutto come quando era partito per il fronte. Il ritratto del *Führer* campeggia nella stanza, i libri stanno sulle mensole, le pareti sono state rinfrescate e ci si ricorda del tenero sentimentalismo del giovane amante dei fiori educato sotto il nazismo: «Frau Müller vergessen nicht, dass der junge Herr Schnittblumen nicht mag», osserva la domestica, «der junge

<sup>121</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, Luchterhand, Frankfurt a.M. 1990, p. 110.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Hans Sahl, *Urlaub vom Tod. Ein Hörspiel*, in *Deutsche Theaterleute im amerikanischen Exil. Ausstellung*, Universität Hamburg, mit der Unterstützung der Amerika-Gesellschaft e. V. Hamburg, Hamburg 1976, pp. 79-87.



Herr hat ein so gutes Herz. Er sagte immer: Menschen darf man töten, wenn es das höhere Interesse verlangt. Blumen nicht. Das Leben einer Blume ist heilig, sagte er». <sup>124</sup> Ma il clima di terrore rende fittizia la quiete ostentata dalle singole figure, clima che affiora dallo scambio di battute tra la signora e il signor Müller, la prima ben consapevole della realtà, ovvero delle perdite umane sul fronte russo, il secondo preoccupato di occultarla come suggeriscono le autorità che attraverso la radio diffondono false speranze. Alla moglie che chiede informazioni sulle «cattive notizie» dal fronte, in evidente apprensione per il figlio, il signor Müller risponde: «Du wirst mich noch ins KZ bringen. Militärische Maßnahmen, die aus strategischen Gründen erfolgen, dürften wohl kaum unter den Begriff “schlechte Nachrichten” fallen». <sup>125</sup>

In un contesto in cui si è costretti a rinnegare persino la più ovvia apprensione, irrompe all'improvviso il reduce “in vacanza dalla morte”. Pallido e infreddolito, con l'elmo in capo che ne occulta il volto, Martin risponde alle domande materne con un secco «mir ist kalt». <sup>126</sup> Alle premurose preoccupazioni della madre e della domestica, che ravvisano subito il disorientamento del giovane, fanno da contrappunto le parole con le quali il padre accoglie il figlio, intrise di tono cameratesco: «Willkommen daheim, mein Junge. Hast du dich gut gehalten. Dein Vater ist stolz auf dich. Lange Reise, was? Tag und Nacht gefahren, wie? Na, wirst dich schon erholen». <sup>127</sup> La scena che segue scompagina le certezze del padre e conferma invece i timori della madre. In un dialogo serrato si profila il senso di una tragedia immane che non può essere rimossa. Al padre che lo esorta a rasserenarsi e a considerare la guerra «ein Kinderspiel», Martin risponde «Nein Vater, ich lebe nicht mehr», <sup>128</sup> alla madre che gli chiede di togliersi l'elmo dal capo, risponde: «Ich habe kein Gesicht mehr, Mutter». <sup>129</sup> Le risposte sempre più sconcertanti di Martin alle

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>129</sup> *Ibidem*.



domande incalzanti dei genitori si concludono con questa rivelazione: «Ich habe aufgehört, ein Mensch zu sein [...]. Ich bin ein toter Soldat».<sup>130</sup>

La sua dichiarazione non prelude a uno sfogo sulle condizioni patite in guerra, ma rivela una verità che, pur nella sua assurdità, è l'unica possibile: il reduce è sì tornato in congedo, ma la sua vacanza è una “vacanza dalla morte”. A questo punto la tragedia è tutt'altro che conclusa. La rivelazione di Martin avvia un incalzante *j'accuse* contro la generazione dei padri colpevole di aver occultato ai figli la verità sulla guerra. Il reduce, ormai assunto a spettro vendicativo, torna a casa “per chieder conto” non solo della sua morte, ma anche di quella di migliaia di altri figli che hanno creduto ai padri (si veda l'impiego del ‘wir’ collettivo):

Als wir auszogen, dachten wir, es wäre für Deutschland, und Deutschland ist unbesiegbar. Wir haben die Fahne des Führers durch ganz Europa getragen [...]. Wir haben Völker liquidiert und Nationen von der Landkarte weggewischt. Und nun? Was jetzt? Noch mehr Hassen und Gehasstwerden, noch mehr Töten und Getötetwerden? Warum habt ihr mir das angetan? Warum habt ihr, meine Eltern, mir nicht die Wahrheit gesagt?<sup>131</sup>

In un primo momento il signor Müller risponde alle accuse del figlio richiamandosi all'ineluttabilità degli eventi: «Es kam eine Krankheit über uns. Ein verlorener Krieg. Sieben Millionen Arbeitslose. Eine Republik, die sich selbst aufgab. Ich habe auch nur getan, was die anderen taten. Ich konnte mich nicht ausschließen».<sup>132</sup> Ma alle parole di Martin, che ricorda l'odio del mondo intero nei confronti dei tedeschi (efficace, sotto il profilo formale, l'eco in sottofondo dei popoli oppressi che scandiscono il proprio lamento in lingue diverse), il padre rinuncia alle menzogne e dà sfogo a un *mea culpa* che coinvolge un'intera nazione:

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 85.



Ja, ich weiß, sie hassen uns. Aber es gibt kein Zurück mehr. Wir alle sind zu Komplizen eines Verbrechens gemacht worden. Jeder weiß es von jedem, und jeder hat jeden in der Hand. Das macht aus uns eine Gemeinschaft – eine Gemeinschaft von Mitwissern. Wir alle sind Gefangene. Deutschland ist ein einziges Konzentrationslager.<sup>133</sup>

Con *Urlaub vom Tod* Sahl sostenne di avere voluto «respingere la tesi della colpa collettiva e di avere indicato una differenza tra tedeschi e nazisti».<sup>134</sup> Tralasciando la reazione dell'autore alla *Schuldfrage*, affrontata anche nella più tarda produzione poetica, bisogna constatare che la differenza più evidente tra *Urlaub vom Tod* e altri esempi eloquenti della *Heimkehrerliteratur* consiste nel contesto in cui esso nasce: la condizione dell'esilio. *Urlaub vom Tod* non è un dramma del reduce come *Draußen vor der Tür* (1947) di Wolfgang Borchert, né un *reportage* sul tema della campagna di Russia come *Stalingrad* (1945) di Theodor Plevier. Scritto e divulgato mentre la guerra era ancora in corso, il radiodramma di Sahl non impone all'ascoltatore una rivisitazione *à rebour* degli orrori, bensì un confronto serrato con una realtà ancora in atto. All'attualità storica il dramma rimanda ora con la messa in discussione di una colpa collettivamente condivisa dal popolo tedesco, ora con l'urgenza di un disperato appello alla rivolta. Le ultime parole di Martin prima di lasciare la casa dei genitori prospettano un'imminente sollevazione di tutti i soldati tedeschi contro coloro che li hanno spinti al massacro:

Dann werden wir alle draußen versammelt sein. Viele tote Soldaten. Eine ganze Armee. Und wir werden den Weg zurückgehen, den wir gekommen sind, Augen geradeaus, Bajonett gefällt, die Sterne über uns und das Banner der Freiheit im Nacken.<sup>135</sup>

Anch'esso scritto durante la guerra, probabilmente tra il 1941 e il 1945, *Gegen den Sturm*, lo *Hörspiel* di cui il lascito restituisce sei fogli dattiloscritti completi, riferisce dell'esperienza della lunga attesa del-

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>134</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 111.

<sup>135</sup> Hans Sahl, *Urlaub vom Tod*, cit., p. 87.





l'autore a Marsiglia e a Lisbona prima di salpare alla volta degli Stati Uniti. Nel 1940, dopo l'internamento in due campi di lavoro francesi (in uno dei quali condivise l'esperienza con Walter Benjamin) e dopo un'estenuante fuga dalle truppe tedesche, Sahl raggiunse il porto libero di Marsiglia, l'unico (oltre a Lisbona) dal quale i profughi potevano sperare di salpare per lasciare l'Europa. La città, così come ci è descritta dalle pagine del romanzo *Transit* di Anna Seghers, era sede di numerosi consolati,<sup>136</sup> e accoglieva migliaia di profughi sfiabiti dal terrore e dall'attesa interminabile di un visto. Marsiglia rappresentò per Sahl non solo un luogo di salvezza ma anche di concreto impegno a favore di altri intellettuali in pericolo. Qui egli collaborò al fianco di Varian Fry<sup>137</sup> al *Centre Américain de Secours* (CAS), una cellula di soccorso clandestina fondata a New York (*Emergency Rescue Committee*) sotto l'impulso di Erika Mann e di altri intellettuali con lo scopo di favorire la fuga dall'Europa ad artisti e intellettuali.<sup>138</sup> L'attività di Sahl consisteva nel «redigere relazioni» sul lavoro del CAS, «che dovevano indurre Washington ad accelerare le azioni di soccorso per i profughi»,<sup>139</sup> accorciando i tempi d'attesa, che per alcuni di essi si sarebbero rivelati fatali. Nei primi di marzo del 1941 anche Sahl salpò da Marsiglia in direzione di Lisbona, dove attese oltre un mese prima di imbarcarsi sulla "Guinee", una delle ultime navi salpate da Lisbona in direzione degli Stati Uniti. La città portoghese non offriva ai profughi prospettive diverse da quelle di Marsiglia:

<sup>136</sup> Cfr. Hans-Albert Walter, *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Metzler, Stuttgart 1988, vol. III (*Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg*), p. 302ss.

<sup>137</sup> Sul «pescatore d'uomini di Marsiglia», come lo definì Hertha Pauli (*Der Riß der Zeit geht durch mein Herz. Ein Erlebnisbuch*, Zsolnay, Wien-Hamburg 1970, p. 229), esiste ormai un'ampia bibliografia. Qui ci limitiamo a rimandare a: Varian Fry, *Surrender on Demand*, Random House, New York 1945, le memorie in cui Fry offre una dettagliata ricostruzione dell'attività del CAS a Marsiglia; e al breve ma completo ritratto di Julijana Ranc, *Odysseus und Don Quichotte – Zum hundertsten Geburtstag von Varian Fry (1907-1967)*, in «Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse», XXVII (2007), pp. 5-39.

<sup>138</sup> Nell'agosto 1940 Fry salpò da New York con una lista di 200 nomi; con il suo contributo il CAS salvò la vita ad oltre 7.000 profughi, tra questi anche: Hannah Arendt, Marc Chagall, Lion Feuchtwanger, Arthur Koestler, Claude Levi-Strauss, Heinrich Mann, Golo Mann, Valeriu Marcu, Walter Mehring, Alfred Polgar, Franz Werfel e altri.

<sup>139</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 93.



lunghe attese per una carta d'imbarco, oscuri sotterfugi per ottenere un posto su navi sempre più rare. Sahl descrive Lisbona, infatti, come una città immersa nel caos, tanto che Marsiglia gli sembra al confronto «ein Puppenstübchen».<sup>140</sup>

Anche a Lisbona non mancavano centri di soccorso per i profughi (lo stesso Fry vi avrebbe fondato l'*Unitarian Service Commitee*).<sup>141</sup> Nel radiodramma *Gegen den Sturm* Sahl offre un quadro dell'esistenza in un *Flüchtlingsheim* di Lisbona attraverso la figura di una volontaria, Lisa Beck, che ricorda le instancabili stenografe e segretarie del CAS Miriam Davenport e Mary Jayne Gold.<sup>142</sup> È il giorno delle nozze di Lisa, ma nel *Flüchtlingsheim* il lavoro continua serrato, tanto che la giovane volontaria non presta grande cura al belletto e si acconcia per il rito delle nozze con sobrietà sbrigativa. Accanto alla sposa in fase di preparativi non vi sono damigelle e familiari, ma solo la piccola Charlotte, una profuga scampata ai bombardamenti di Londra, dove ha perso tutta la famiglia. Nel dialogo tra la piccola Charlotte e Lisa si evidenzia lo stato di precarietà che sottrae anche ai più giovani ogni speranza verso il futuro: «Glauben Sie, daß es wieder richtige Hochzeiten geben wird, wenn ich erwachsen bin?»,<sup>143</sup> chiede la piccola. Ma alla disillusione di Charlotte reagisce l'eroina del dramma, prospettandole un futuro ridente nel sogno americano: «Hoffentlich... (Plötzlich) *Natürlich* wird es wieder richtige Hochzeiten geben, natürlich wird es sie geben, Charlotte. Und wenn du dich in Amerika verheiratest, dann bestehe ich darauf, dein Trauzeuge zu sein».<sup>144</sup> Con ciò, Lisa dimostra di andare *contro corrente*, come recita il titolo del radiodramma, nel momento in cui reagisce con la speranza alla disperazione prospettando un cambiamento che investirà il mondo dopo l'oscurità della guerra. Con rabbia, infatti, Lisa risponde alla disillu-

<sup>140</sup> DLA-Marbach, A: Sahl/Briefe/Brief von Hans Sahl an Siemsen, Lissabon, 27/3/1941 [741032].

<sup>141</sup> Cfr. Anne Klein, *Flüchtlingspolitik und Flüchtlingshilfe 1940-1942. Varian Fry und die Komitees zur Rettung politisch Verfolgter in New York und Marseille*, Metropol, Berlin 2007, p. 10.

<sup>142</sup> Tra i quindici collaboratori del CAS, due erano donne. Lo stesso Fry offrirà di esse un ritratto riconoscente nelle sue memorie. Cfr. *ivi*, p. 191ss.

<sup>143</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Hörspiele/Gegen den Sturm.

<sup>144</sup> *Ibidem*.



sione di Charlotte: «Gebt diesen Kindern zurück, was ihr ihnen genommen habt! Gebt ihnen, was ihnen gebührt: eine vernünftige Welt. Eine richtige Welt! [...] Lasst sie nicht unsere Fehler und Irrtümer nachmachen».<sup>145</sup>

Sul filo rosso di tre generazioni di donne, la piccola Charlotte, Lisa Beck e la vecchia signora Kaufmann, si profila il messaggio di speranza in un futuro migliore. La vecchia signora Kaufmann, con la quale Lisa dialoga prima della celebrazione del matrimonio (senza invitati e senza pompa), ricorda le sue nozze in tempi sereni, nella normale letizia dell'evento. Come Lisa aveva infuso speranza nella piccola Charlotte, così la signora Kaufmann induce Lisa a recuperare un senso di umanità che sembra sgretolarsi, e lo fa guardando indietro, in un tempo non ancora afflitto dalla guerra e dal buio dell'epoca nazista. Nelle ultime battute del suo radiodramma, l'autore prospetta un mondo migliore:

Die ganze Welt wird wieder von vorne anfangen müssen, wenn dieser Krieg zu Ende ist... dort anfangen, wo unsere Väter und Großväter einst aufhörten, dort, wo die Bill of Rights und die Menschenrechte verkündet wurden... Und wir haben bereits von vorne angefangen. Der große Krieg gegen die Feinde der Menschheit ist im Gange. Wir haben Opfer gebracht, und wir werden nicht aufhören, Opfer zu bringen, bis die Welt so ist, wie wir sie wollen: eine Welt des Friedens, der Freiheit und der Toleranz.<sup>146</sup>

Il ricordo dell'epoca di Marsiglia è al centro del dramma, progettato non come *Hörspiel* ma per il teatro, *Die Füße der Anderen*,<sup>147</sup> un unico atto costituito da nove fogli dattiloscritti completi, probabilmente risalente alla metà degli anni Sessanta. In esso una figura maschile e una femminile, privi di nome proprio e designati solo con 'er' e 'sie', si intrattengono in un dialogo a bordo di un battello dal nome evocativo di "Esperanza", durante un breve giro turistico «con vista sulla catena

<sup>145</sup> *Ibidem.*

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Hörspiele/Die Füße der Anderen.



delle Alpi»,<sup>148</sup> su un lago o un fiume svizzero. Le due figure in dialogo – sopra le quali passano “i piedi degli altri”, come annuncia il titolo, ovvero gli ospiti sul ponte della nave («ihr Kommen und Gehen, ihr Ausstampfen, etc., kann vom Regisseur kontrapunktisch in Beziehung zum Dialog gesetzt werden»)<sup>149</sup> – sembrano immerse in uno spazio sottratto al tempo. Dopo una ventennale separazione, i due, un tempo amanti, rievocano l’epoca del loro incontro e della separazione. La figura maschile porta chiaramente i tratti dell’autore: esule a New York, un tempo collaboratore in un centro di soccorso a Marsiglia, sposato e con figli. I due si erano incontrati a Marsiglia, lei profuga e lui soccorritore, si erano fidanzati, si erano giurati amore eterno. Ma i tempi di attesa del visto annientarono il legame. Se con amarezza lui le rimprovera: «Du hast ebenfalls auf dein Visum gewartet, aber meins kam früher, und ich musste fort. Ich wartete auf Dich in New York, ich wartete sechs Wochen lang auf meine Verlobte. Aber meine Verlobte hatte auf der Überfahrt einen anderen Mann kennengelernt und sich mit ihm verlobt»,<sup>150</sup> lei riconduce a un destino crudele, quello dell’esilio, la colpa di una mancata unione.

Le carte relative al «Funkspiel»<sup>151</sup> *Ein amerikanischer Sommer*, un testo incompiuto composto con ogni probabilità sul finire degli anni Sessanta, prospettano un quadro vivace, intriso anche d’ironia, delle condizioni di vita dell’esule ormai divenuto cittadino americano. L’ambientazione induce a rintracciare corrispondenze con la casa a Sag Harbour, su Long Island, che l’autore acquistò dopo la nascita del primogenito Mark Tobias<sup>152</sup> e nella quale, non diversamente dalla

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Sulla cartella che contiene i sette fogli dattiloscritti si rinviene la seguente informazione: «Als Funkspiel geplant, unvollendet». Cfr. DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Ein amerikanischer Sommer.

<sup>152</sup> Nel 1959 Sahl conobbe la futura consorte Melinda Albrecht, di trent’anni più giovane, anch’ella giunta in America dalla Germania durante la guerra, gravemente malata d’anoressia e affetta da pesanti disturbi depressivi. Il matrimonio avvenuto nel 1961 durò fino al 1984, quando i due divorziarono. Dal matrimonio nacquero tre figli: Stephan Andreas (1962, morto dopo poche settimane di vita), Mark Tobias (1964) e Timothy Sebastian (1965).



*vox loquens* del testo, egli trascorreva con la famiglia i mesi di villeggiatura estiva. Dai versi della poesia *Das Haus auf Long Island* si deduce, inoltre, che la casa era anche modesta: «Mein Garten auf Long Island hat 12 Obstbäume / Die Raupen der Zigeunermotte fraßen sie auf. / Termiten nagen an den Grundfesten meines / auf Abzahlung gekauften Hauses. / Es ist eine gute Kapitalanlage, / sagen die Leute». <sup>153</sup> Il giardino della casa descritto nella poesia assurge a teatro della difficile convivenza tra due famiglie, gli Armstrong e i Mackintosh, divise solo da uno steccato. Le scene superstiti del testo descrivono la quotidianità di un rapporto di vicinato basato sulle differenze economiche tra le due famiglie e sulla diffidenza di una tipica famiglia della ricca borghesia americana (i Mackintosh) nei confronti dei vicini meno abbienti (gli Armstrong). Tratteggiando alcune situazioni di vita quotidiana, il signor Armstrong indugia sull'immotivata diffidenza dei vicini, appena celata sotto l'ipocrisia:

Unsere Häuser standen so nahe beieinander, dass man fast jedes Wort hören konnte, das drüben gesprochen wurde. So blieb uns denn auch nicht verborgen, dass die Mackintoshs etwas gegen uns hatten. Sie liessen es sich jedoch nicht anmerken. <sup>154</sup>

Troppo breve è ciò che resta del testo per avanzare ipotesi sui motivi dell'ostilità dei Mackintosh nei confronti dei vicini. Interessante, tuttavia, l'aspetto formale che testimonia un livello di alta consapevolezza delle strategie più efficaci per la diffusione radiofonica. Quasi a sopperire alla mancanza di punti d'appoggio visuali, la narrazione affidata al signor Armstrong, che si impone come unica *vox loquens*, fa leva sulla deissi spaziale: «Hier ist das Haus, das wir für den Sommer gemietet hatten. [...] Hier sind sie: Mr. und Mrs. Mackintosh, gehobener Mittelstand, Eigentumswohnung in Manhattan, Station-Wagen, Ruderboot mit Außenmotor». <sup>155</sup> Nel presentare la sua

<sup>153</sup> Hans Sahl, *Das Haus auf Long Island*, in *Wir sind die Letzten. Gedichte*, Lambert Schneider, Heidelberg 1976, p. 57.

<sup>154</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Ein amerikanischer Sommer.

<sup>155</sup> *Ibidem*.



famiglia (la moglie e il figlioletto Stocky di cinque anni), il contesto della casa a Long Island e i suoi vicini, il signor Armstrong si rivolge al suo referente (l'eventuale ascoltatore radiofonico) ricorrendo a una sorta di *captatio benevolentiae*. Armstrong interagisce con il suo ascoltatore virtuale come con un amico di famiglia invitato a osservare un album fotografico o un filmato delle vacanze, che egli nello stesso tempo descrive senza risparmiare considerazioni ed impressioni:

Wir waren diesen Sommer auf Long Island und haben dort einige Aufnahmen gemacht, die Sie vielleicht interessieren werden. Wir haben auch einen kleinen 8-mm-Film gedreht, von dem wir Ihnen ein paar Ausschnitte zeigen können, falls die Zeit reicht. – Hier ist eine Landkarte von Long Island...<sup>156</sup>

Il processo di intromissione intermediale tra visione e acustica denuncia una strategia ben studiata per tener desta l'attenzione dell'ascoltatore. A differenza dei tre *Hörspiele* prima osservati, tutti legati in vario modo all'*hic et nunc* dell'autore (l'esperienza della guerra, dell'esilio e del confronto con la cultura americana), *Die Geschichte des vierten Weisen aus Morgenland*<sup>157</sup> supera le coordinate storiche per concentrarsi sul mito religioso. Lo *Hörspiel* di un solo atto, costituito da quindici fogli dattiloscritti, è completo. Sulla datazione è difficile formulare ipotesi precise; potrebbe rivelarsi, tuttavia, indicativo l'impiego dell'inglese nelle didascalie musicali, conciliabile solo con l'arrivo dell'autore a New York. Il radiodramma sembra vicino alle riflessioni dell'autore negli anni in cui, disilluso dal comunismo, tenta un recupero dei valori del cristianesimo, primo fra tutti quello dell'amore per il prossimo. Come mette in luce Reiter,<sup>158</sup> dopo la rottura con il comunismo e la lettura di *Vino e pane* di Silone, Sahl si rivolge al cristianesimo come a una forma di insegnamento etico. «Als Jude bin ich Christ, als Christ Jude», scriverà Sahl in una pagina di diario,

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Die Geschichte des vierten Weisen aus Morgenland.

<sup>158</sup> Cfr. Andrea Reiter, *Die Exterritorialität des Denkens. Hans Sahl im Exil*, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 152-253.



confermando con ciò non già la vocazione al sincretismo religioso dell'ebreo assimilato, ma un dialogo problematico con quelle radici negate da un'educazione fortemente allineata con la cultura tedesca e alla quale non fu preclusa la conoscenza della religione cristiana.

Lo *Hörspiel* ruota attorno alla figura di Artaban, il quarto re mago che non riuscì a raggiungere Betlemme in tempo per portare i suoi doni al Cristo bambino. Dal mancato incontro e dall'inesausta ricerca di una nuova possibilità di incontrare Cristo, Artaban trae un insegnamento non scritto da nessuna legge ma che egli sente come l'unico possibile per sopperire alla mancanza dell'incontro: l'amore per il prossimo. Sin dall'inizio del dramma sembra che una mano invisibile induca Artaban a credere che l'unico modo per servire Dio sia quello di prestare soccorso al suo prossimo. Nella sua corsa verso Betlemme egli è frenato da un vecchio mendicante che implora il suo aiuto. Artaban sa che quella sosta gli impedirà di raggiungere gli altri re magi e forse anche di vedere Cristo, ma una voce lo induce a fermarsi, lasciandolo tuttavia nel dilemma di una scelta che assecondando l'amore per il prossimo, escluderà la visione del miracolo: «Gott, sage du mir, was ich tun soll. Wenn ich diesen Alten hier liegen lasse, wird er sterben. Wenn ich bleibe, bei ihm bleibe, komme ich zu spät. Sie werden ohne mich die Reise antreten».<sup>159</sup>

Cercando il Cristo in ogni angolo del mondo, aiutando ogni bisognoso incontrato sulla sua strada, Artaban placa la sua brama: «Von Land zu Land ging er, von Stadt zu Stadt. Dort, wo das Elend wohnte, und die Hungersnot, und die Pest, und die Armut. Wo immer Menschen erduldeten, dorthin ging Artaban, suchend... suchend».<sup>160</sup> Per trent'anni Artaban non fa che soccorrere l'umanità piagata dalla sofferenza. Vecchio e stanco, giunge a Gerusalemme nel giorno della Crocifissione. Una fanciulla ridotta in schiavitù incontrata per strada gli spiega il senso del lungo corteo verso il Golgota e gli racconta di Gesù condannato a morte da Pilato. Artaban, pur stanco, esulta all'idea di vedere almeno una volta il suo Signore,

<sup>159</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Die Geschichte des vierten Weisen aus Morgenland.

<sup>160</sup> *Ibidem*.



ed è pronto a raggiungerlo sul Golgota per portargli l'ultimo dei suoi doni superstiti, una perla. Ma la fanciulla lo trattiene, implorando il suo aiuto. Ancora una volta Artaban deve decidere tra Cristo e il suo prossimo: «Mein Kind, diese Perle ist mein letzter Schatz. Es ist alles, was ich noch besitze, und ich habe es für den König aufgehoben. (Pause.) Nimm sie! (Schwer) Es ist... dein Lösegeld!». <sup>161</sup> Il terremoto che scuote la terra alla morte di Cristo uccide anche Artaban, assunto a paradigma di vero amore cristiano.

### Hitler

Del progetto di un dramma su Hitler <sup>162</sup> rimangono tre testi dattiloscritti: due di essi (molto compromessi) constano di alcune scene e di uno schizzo schematico; il terzo contiene l'inizio del dramma. Per avere un quadro complessivo del progetto è necessario, pertanto, procedere per collazione. Dallo schema del progetto si evince che il dramma avrebbe raccontato la storia umana e politica di Adolf Hitler, dalla giovinezza fino allo scoppio della guerra. La mancanza di una parte dedicata alla sua fine lascerebbe intendere che il pezzo sia stato concepito prima della sua morte; nell'introduzione affidata alla voce di uno *speaker* si sostiene infatti: «Leider konnte das letzte Kapitel noch nicht geschrieben werden, das die Verhaftung und Bestrafung des Verbrechers erzählt. Wir hoffen aber, dies in Kürze, bestimmt noch vor Ende dieses Jahres, nachzuholen». <sup>163</sup> Il dramma sarebbe stato scritto, pertanto, tra la fine del 1944 (il *terminus ante quem* potrebbe essere rappresentato dal saggio *Hitler oder die Demaskierung einer Epoche*, <sup>164</sup> risalente al 1943) e il 1945 (il *terminus post quem* sarebbe il 30 aprile 1945). Che Hitler sia presentato come criminale ricercato in tutto il mondo dell'età di 57 anni (età che avrebbe avuto solo nel 1946) induce a credere che si tratti solo di un'impresione dell'au-

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Cfr. DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Hitler.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> Il saggio, concepito nel 1943, fu pubblicato solo nel 1991. Cfr. Hans Sahl, *Hitler oder die Demaskierung einer Epoche*, in "Und doch...". *Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten*, a cura di Klaus Blanc, Luchterhand, Frankfurt a.M. 1991, pp. 10-20.





tore. L'introduzione al dramma rivela l'intenzione dell'autore di raccontare la storia umana del dittatore ormai considerata un «Kriminalroman»:

Sie hören jetzt den größten Kriminalroman aller Zeiten: die Geschichte Adolf Hitlers, geschrieben auf Grund seiner Autobiographie "Mein Kampf" und unter Benutzung der historischen Dokumente, sowie der Bücher von Konrad Heiden, Hermann Rauschnig und Ludwig Wagner.<sup>165</sup> Es ist ein wahrer Kriminalroman, kein erfundener.<sup>166</sup>

Il dramma si sarebbe svolto in quattro atti: nel primo, l'unico conservato, si sarebbe tracciata la giovinezza di Hitler; il secondo sarebbe stato dedicato al periodo della Prima guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra fino alla costituzione della Repubblica di Weimar e al patto di Versailles; il terzo si sarebbe incentrato sulle fasi di acquisizione del potere, dal *Putsch* di Monaco fino alla sua nomina a cancelliere; l'ultimo avrebbe riguardato i momenti salienti dell'avanzata al potere, dal rogo del *Reichstag* fino all'uccisione di Röhm; mentre le scene conclusive avrebbero raccontato la tragedia dell'olocausto e della guerra.

La voce di uno *speaker* radiofonico introduce alla prima scena (l'impianto del testo, tuttavia, risulta troppo ampio per ipotizzare una sua configurazione come radiodramma). La scelta dello *speaker* radiofonico enfatizza il *pathos* di un messaggio rivolto all'intera umanità, ancora minacciata dal "criminale" Hitler:

Achtung! Achtung! An alle Radiostationen der Welt! Gesucht wird ein Mann, 57 Jahre alt, unverheiratet, angeklagt wegen Mord, Raub, Erpressung, Überfall und anderen [...] *an der Menschheit begangenen Verbrechen!* Er trägt einen kleinen, schwarzen Schnurrbart und geht nur in Begleitung seiner Leibwache aus. Er ist heimtückisch, grau-

<sup>165</sup> Cfr. Konrad Heiden, *Hitler*, AMS Press, New York 1936; Ludwig Wagner, *Hitler. Man of Strife*, Norton, New York 1942; Hermann Rauschnig, *Gespräche mit Hitler*, Europa Verlag, Zürich 1940.

<sup>166</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Hitler/Typoskript II.



sam, böse und schreckt vor keiner Gewalttat zurück. Wer ihn fängt, tot oder lebendig, wird dafür belohnt werden, die Menschheit von einem Ungeheuer befreit zu haben.<sup>167</sup>

Nelle poche scene ancora conservate si parla del contesto familiare in cui Hitler crebbe e delle sue già evidenti tare psichiche. Si ha presto l'impressione che la crudeltà del futuro dittatore sia ora idiopatica, ora esacerbata dalla brutalità paterna. Cattivo scolaro, non amato dai compagni, il giovane Hitler trascorre le sue giornate in solitudine, tormentando bestioline indifese e sognando imprese belliche:

Er liebte seine Mitschüler nicht, und seine Mitschüler liebten ihn nicht. Sogar seine Mutter hatte Angst vor ihm, denn er war von undurchsichtigem und launischem Wesen. Oft lag er, wenn die andern spielten unter einem Baum und träumte von künftigem Ruhm, von Schlachtenlärm, Kanonendonner und von dem Röcheln der Sterbenden.<sup>168</sup>

La personalità del giovane Adolf sfugge persino alla madre, che tuttavia ne osserva con apprensione la propensione distruttiva e sadica – nella prima scena si vede il bambino strappare le ali a un insetto e reagire al rimprovero della madre, che gli chiede conto di tanta crudeltà («warum bist du so grausam, Adolf?»), con laconica freddezza: «Die Natur ist auch grausam, Mutter».<sup>169</sup> Il quadro si sposta in una locanda, dove il padre di Adolf, collerico e ubriacone, colpisce più volte il figlio pubblicamente accusandolo di non aver fatto i compiti e di mentire – anche la madre aveva accusato Adolf di essere un bugiardo, come a suggerire che la vera natura del futuro dittatore si risolvesse in una patologica tendenza alle menzogne. La reazione del figlio alla morte del padre, a seguito di uno scatto di collera provocato da lui stesso, denuncia tutta la vendicatività del futuro 'criminale', assetato di vendetta e privo di umana compassione: «Er ist tot. Er kann mich nicht mehr schlagen... Von jetzt ab wird mich niemand mehr schlagen... niemand... niemand».<sup>170</sup>

<sup>167</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Hitler.

<sup>168</sup> *Ibidem.*

<sup>169</sup> *Ibidem.*

<sup>170</sup> *Ibidem.*



Nella seconda scena, Adolf è un giovane artista bramoso di conferme. Giunto all'Accademia di Belle Arti con la fiduciosa speranza di esservi ammesso, incassa il colpo della sconfitta, annunciata da un professore che sentenza: «Ihre Zeichnungen sind abgelehnt». <sup>171</sup> Con spirito vendicativo, già premonitore dei suoi crimini futuri Hitler risponde: «Sie werden von mir hören, wenn meine Stunde gekommen ist... Mögen Sie nie bereuen, mich fortgeschickt zu haben...». <sup>172</sup> La *vox loquens* delle scene suggerisce che la crudeltà del futuro dittatore sia stata esacerbata da una concatenazione funesta di eventi, che hanno frustrato e disilluso ogni speranza riposta dall'artista nel suo presunto talento:

Man soll nie die Zeichnungen eines künftigen Diktators ablehnen! Wie viel Unheil wäre der Welt erspart geblieben, wenn die Wiener Kunstakademie dem Schüler Adolf Hitler ein Stipendium gewährt hätte. Vielleicht wäre er heute Zeichenlehrer in einer Mädchenschule, hätte einen kleinen Gemüsegarten und spielte am Sonntag Skat mit dem Rabbiner. Vielleicht... vielleicht auch nicht! [...] Furchtbarer hat noch kein lebendes Wesen Rache genommen an einer Umwelt, die ihm den Weg nach oben versperrte – und darum vernichtet werden sollte... Sie werden von mir hören, Herr Professor... <sup>173</sup>

In queste due scene emerge il taglio del dramma psicologico, al quale l'autore si era già aperto con lo *Szenario* su Van Gogh. Non sappiamo, tuttavia, secondo quali concatenazioni il destino individuale del personaggio sarebbe stato illustrato nel contesto degli eventi storici.

### *Hausmusik* e *Rubinstein*: i drammi del dialogo ebraico-tedesco

È alla forma drammatica che Sahl affida il confronto con le sue origini ebraiche. E lo fa dapprima in un dramma autobiografico,

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> *Ibidem.*



*Hausmusik. Eine Szenenfolge* (1980), nel quale offre una “caratteriolgia” della borghesia ebrea assimilata di inizio Novecento; e successivamente nelle scene inquisitorie di *Rubinstein oder Der Bayreuther Totentanz* (1990), in cui il «Katz-und-Maus-Spiel»<sup>174</sup> tra Wagner e i suoi collaboratori ebrei (il direttore d’orchestra Hermann Levi e il pianista Joseph Rubinstein), gli offre lo spunto per indagare non solo la psicologia antisemita di Wagner, ma anche le pieghe più oscure dello stesso ebraismo in fase di emancipazione.

Cresciuto a Berlino in una ricca casa di ebrei assimilati, Sahl (al secolo Hans Salomon)<sup>175</sup> dimostrò verso le sue origini un atteggiamento ambivalente, ora di nostalgia per un universo che gli era stato precluso da un’educazione allineata con la cultura tedesca, ora di una distanza problematica:

Heute beklage ich, dass mir im Elternhaus das jüdische Erbe vor-  
enthalten blieb, die Schönheit der chassidischen Legenden, die logi-  
stischen Gedankenspiele des Talmud, dass ich nicht mit Scholem  
Alechem aufwuchs, sondern “nur” mit Wagner, Schumann, Mozart  
und dem Bamberger Reiter.<sup>176</sup>

Come esponente dell’esilio Sahl tenne a precisare in più occasioni di avere lasciato la Germania “non come ebreo ma come oppositore

<sup>174</sup> Theodor Adorno, *Versuch über Wagner*, Knauer, München-Zürich 1964, p. 16 (espressione che Adorno usa in riferimento alla collaborazione tra Wagner e Hermann Levi).

<sup>175</sup> Con il cognome di famiglia, Salomon, l’autore pubblicò anche i suoi primissimi racconti, alcune delle sue critiche teatrali e cinematografiche. Dal 1925 iniziò ad usare lo pseudonimo (dal suono ben più tedesco) Hans Sahl, talora abbreviato in «H. S.» (Cfr. *Hans Sahl. Eine Bibliographie seiner Schriften*, a cura di Gregor Ackermann e Momme Brodersen, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1995). Nella carta d’identità rilasciata a Parigi nel 1936, allorché l’esule fu registrato in prefettura, il cognome di famiglia continua a mantenersi, pur convivendo con l’ormai tedeschizzato pseudonimo, vi si legge infatti: «Nom: *Salomon dit Sabb*» (DLA-Marbach/A:Sahl/Zugehörige Materialien/Reisepässe/Carte d’identité). Mentre di esso non si ha più traccia nel passaporto americano, nel quale si ritrova solo lo pseudonimo preceduto dal titolo dottorale «*Dr. Hans Sabb*» (DLA-Marbach/A:Sahl/Zugehörige Materialien/Reisepässe/Passport, United States of America 1960-1964).

<sup>176</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 42.



di Hitler” come scrittore non sopportò l’etichetta di ‘autore ebreo’, orgoglioso invece di rivendicare l’appartenenza a una letteratura, quella tedesca, dal cui contesto non volle essere sradicato: «Darf ich Sie ersuchen», chiese a un giornalista durante un’intervista, «mich nicht mehr als “jüdischen Schriftsteller” vorzustellen?».<sup>177</sup> Le origini dei genitori (il padre, Paul Salomon, era banchiere e consulente commerciale, la madre, Anna Maaß discendeva dall’alta borghesia ebraica assimilata) non influirono quasi per nulla nella formazione del giovane Sahl, la cui *Bildung* fu in tutto conforme a quella della migliore tradizione tedesca. Già il nonno dell’autore, Leopold Salomon, apparteneva alla *Jüdische Reformgemeinde*, «l’ala più radicale dell’ebraismo liberale [...] fondata nel 1845 per eliminare dalla pratica religiosa ebraica usanze che sembravano essere in contrasto con la cittadinanza tedesca»,<sup>178</sup> e come membro del *Verband deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* praticava il culto ebraico secondo forme più liberali, lontane dall’ortodossia intransigente. Se, come ha osservato Mosse, «il processo di assimilazione impegnò la maggior parte delle energie degli ebrei tedeschi, nello sforzo di adeguarsi alla società tedesca e di far fronte alla loro ebraicità [...] sbarazzandosi di quelle che venivano chiamate ‘peculiarità ebraiche’, modificando la pratica dell’ebraismo ortodosso, usi e abbigliamenti ebraici», tale sforzo implicò per oltre un secolo «una radicale trasformazione della personalità, delle abitudini, degli atteggiamenti»: «Gli ebrei dovevano diventare patrioti, imparare le buone maniere e la morale della società ben educata nella quale si sarebbero emancipati e la cui mentalità avrebbero dovuto assumere».<sup>179</sup> La Repubblica di Weimar aveva completato l’emancipazione formale degli ebrei, i quali, come dimostrerà Sahl in *Hausmusik*, si erano spogliati delle loro peculiarità culturali con lo scopo di diventare “più tedeschi dei tedeschi”: borghesi liberali, patrioti e culturalmente formati. I due drammi della senilità non affrontano, pertanto, il nodo meramente autobiografico delle origini

<sup>177</sup> Momme Brodersen, *Schreiben nach Auschwitz: Hans Sahl*, in «Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse», XIV (1994), n. 2, pp. 5-12, qui p. 5.

<sup>178</sup> George Mosse, *Ebrei in Germania fra assimilazione e antisemitismo*, La Giuntina, Firenze 1991, p. 72.

<sup>179</sup> *Ivi*, pp. 9-12.



negate, ma scandagliano la tragedia di un dialogo, quello ebraico-tedesco per l'appunto, che si sarebbe rivelato illusorio e destinato a esser bruscamente interrotto con Auschwitz. In *Hausmusik* l'autore offre il ritratto di una tipica famiglia della borghesia ebraica assimilata durante gli anni antecedenti alla Prima guerra mondiale, anni in cui si prospettava come possibile quell'«osmosi spirituale tra tedeschi ed ebrei». <sup>180</sup> *Hausmusik* rappresenta in tal senso «la tragicommedia di un'illusione, che in Auschwitz trovò la sua fine»; <sup>181</sup> l'illusione per la borghesia ebraica di essere, come sosterrà il patriottico Bukofzer nel dramma, «in prima linea tedeschi e in seconda linea ebrei». <sup>182</sup> Alla doppia identità rivendicata dalle diverse figure del dramma, un'identità che in ogni caso affermava l'appartenenza «in prima linea» alla cultura tedesca, fanno da controcanto le poche ma incisive battute del rabbino Gottschalk, che rinfacciando al troppo liberale Felix Rosengarten di avere negato ai figli un'educazione religiosa ebraica, smaschera in questi termini l'ingenuità dell'ebraismo assimilato:

Aber ihr preußischen Juden wollt preußischer sein als die Preußen. Ihr glaubt, daß, um akzeptiert zu werden, ihr mehr arbeiten, mehr Geld verdienen, mehr Gutes tun müßt als man von Euch erwartet. Ihr gleicht einem verfolgten Tier, das die Schutzfärbung seiner Umgebung annimmt, um nicht erkannt zu werden. Aber ihr habt euch getäuscht. Ich sehe den Tag kommen, da aus den germanischen Wäldern die Horden Wotans mit Äxten und Hellebarden gegen euch aufstehen werden, und es wird ein furchtbarer Tag sein. <sup>183</sup>

Che *Hausmusik* si configuri in primo luogo come dramma autobiografico è un dato di fatto. Il processo anamnastico coinvolge, infatti, figure, topografie, eventi e psicologie, dando vita a un viaggio tra le immagini dell'infanzia dell'autore. In questo modo il lettore potrà rintracciare nel dramma alcune corrispondenze. A differenza però di

<sup>180</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 42.

<sup>181</sup> Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 209.

<sup>182</sup> Da qui in avanti cito dal *Bühnenmanuskript*: Hans Sahl, *Hausmusik*, Stefani Hunzinger Bühnenverlag, Bad Homburg 1980, qui p. 29.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 65.



quanto avviene nelle memorie, nelle quali la voce narrante fa una distinzione tra passato e presente mantenendo una distanza critica con quanto narrato, nel dramma si nota un processo di dilatazione spazio-temporale che interferisce sulla scena tra la realtà presente di colui che ricorda e il passato dove germinano le immagini di volta in volta rievocate. Questa interferenza avviene in concomitanza di precise scelte sceniche: la presenza di una *vox loquens* (“Der Mann”) – identificabile con l’autore – esprime il *continuum* tra passato e presente. Di conseguenza, l’io autobiografico dell’autore si impone non già come passivo spettatore di quelle immagini ridestate dalla memoria e proiettate di volta in volta sulla scena, ma nella sua vibrante consistenza di interrogatore di un passato sempre presente alla sua coscienza. Le analogie suggerite da Spies<sup>184</sup> con il dramma psicologico di Thornton Wilder, di cui Sahl fu ammiratore e traduttore, sono ben evidenti, anche se ci sembra che la coesistenza di passato e presente nella coscienza del protagonista rievoci più da vicino il modello di *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) di Arthur Miller, altro autore tradotto da Sahl.<sup>185</sup> Similmente al commesso viaggiatore Willy Loman, anche il personaggio di Sahl impone sulla scena un «contemporaneo confluire di presente e passato nella vita di un essere umano».<sup>186</sup> A differenza di Loman, tuttavia, che non si sdoppia in due personaggi distinti, l’uomo delle scene di Sahl osserva l’immagine di sé bambino nel piccolo Edgar, elemento che gli consente di interagire con il suo alter ego.

Rispetto al dattiloscritto custodito a Marbach, *Hausmusik. Szenen einer Kindheit*, il *Bühnenmanuskript* del testo (con sottotitolo variato *Eine Szenenfolge*) non solo ridimensiona l’aspetto psicologico connesso alle conflittuali dinamiche familiari (il dramma del suicidio della sorella è sicuramente più efficace nella versione dattiloscritta; così come il rac-

<sup>184</sup> Cfr. Bernhard Spies, *Hans Sahl's Dramen. Die Suche nach dem unbekanntem jüdischen Ich*, in *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, a cura di Mark Gelber, Niemeyer, Tübingen 2009, pp. 415-428, qui p. 417.

<sup>185</sup> Di Arthur Miller Sahl tradusse: *After the Fall (Nach dem Sündenfall)*, 1964; *Incident at Vichy (Zwischenfall in Vichy)*, 1965; *The Price (Der Preis)*, 1968; *The Creation of the World and Other Business (Die Erschaffung der Welt und andere Geschäfte)*, 1973.

<sup>186</sup> Arthur Miller, *Morte di un commesso viaggiatore*, trad. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino 2012, p. VII.



conto dei conflitti coniugali dei genitori), ma tende a sfumare in un'atmosfera rarefatta e persino onirica con l'uso di effetti cinematografici. Si veda l'impiego della macchina da presa all'inizio del dramma che sostituisce l'intervento delle immagini della versione dattiloscritta. Al centro del dramma c'è un uomo, *alter ego* dell'autore, ritornato dopo tanti anni di assenza nel cortile di quella che un tempo fu la casa della sua infanzia. Osservando l'esterno della casa egli rammenta singoli episodi di un'infanzia trascorsa serenamente. Le figure del passato prendono così corpo sulla scena affiorando dai suoi ricordi: i genitori dell'autore sono incarnati dai coniugi Felix e Anna Rosengarten, la sorella Käthe dalla giovane Marianne, lo stesso autore dal piccolo Edgar; ci sono inoltre vari amici di famiglia: il patriota Bukofzer, l'ingenuo Kleemann, e poi il rabbino Gottschalk e la vispa nonna Josepha. Di fronte a ciascuna figura il protagonista assume un atteggiamento ambivalente: ora si limita all'osservazione distaccata, ora interviene con commenti, ma lo fa con la coscienza di ciò che il destino avrebbe loro riservato. Così, per esempio, con Marianne, personificazione della sorella Käthe morta suicida nel 1955, il protagonista ingaggia un dialogo surreale, fondato sulla coesistenza di passato e presente. Marianne, sulla scena ancora una ragazzina ignara del suo destino, parla con lui come se fosse il fratellino Edgar («Edgar, wo bist du geblieben? Wir haben Dich überall gesucht. Du warst plötzlich verschwunden»);<sup>187</sup> l'uomo le risponde in un primo momento come le avrebbe risposto nei suoi ricordi («Ich wollte nicht immer hinter euch herradeln. Wenn du mit deinen Freundinnen zusammen bist, bin ich für dich nicht mehr vorhanden»);<sup>188</sup> Poi però l'urgenza del presente gli impone di interrogare Marianne con la coscienza della sua tragica fine: «Warum hast du es getan? Deine Geschichte war noch lange nicht zu Ende»;<sup>189</sup> Marianne, dapprima esitante («Ich weiß nicht, wovon du sprichst»);<sup>190</sup> risponde con perentorietà: «Wenn ein Wasser zu lange kocht, dann verdunstet es.

<sup>187</sup> Hans Sahl, *Hausmusik*, cit., p. 11.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>190</sup> *Ibidem*.





Eines Tages war der Topf leer. Alles verdunstet». <sup>191</sup> La scena è emblematica per molte altre (si veda l'interrogatorio del patriottico Bukofzer, la cui esistenza si sarebbe conclusa in un campo di sterminio, che si rifiuta anche da morto di ammettere il tradimento tedesco), nelle quali si ha la netta impressione che *Hausmusik* sia in primo luogo un dramma della coscienza nella quale il piano del passato tende a confondersi e a sovrapporsi con quello del presente in un unico fluire.

Sottofondo di questa affascinante *nekya* mentale è la “musica di casa”, alla quale rimanda il titolo. I Rosengarten, non diversamente dalla famiglia dell'autore, coltivano la passione per la grande tradizione musicale tedesca, accogliendo nella propria casa gli amici (anch'essi ebrei) con i quali organizzano trii e quartetti, eseguendo brani di Schumann, Schubert e soprattutto Wagner. La musica di Wagner, che in *Rubinstein* giocherà un ruolo centrale, aleggia anche in *Hausmusik* come un malefico sortilegio, funzionale a simboleggiare l'unilateralità del dialogo ebraico-tedesco. Nei salotti dell'alta borghesia ebraica, dove l'assimilazione al mondo tedesco costituiva spesso un obiettivo da raggiungere, la musica di Wagner subentra ai canti della tradizione religiosa ebraica, ammaliando un gruppo nutrito di ammiratori apparentemente ignari delle controverse posizioni ideologiche del compositore sulla *Judenfrage*.

Ogni figura del dramma, con l'eccezione del rabbino Gottschalk, rappresenta proprio la borghesia ebraica assimilata che sopprime la propria origine ebraica. Felix Rosengarten conosce il Talmud solo «vom Hörensagen», <sup>192</sup> va a cavallo sul Tiergarten come ogni nobile tedesco, ha velleità di collezionista e mecenate, è convinto che la storia sia giunta al suo punto di svolta per garantire agli ebrei tedeschi la piena assimilazione: «Man kann das Rad der Geschichte nicht zurückdrehen»; <sup>193</sup> Marianne è educata come ogni signorina della ricca borghesia tedesca, gioca a tennis con il principe ereditario e prospetta per sé un futuro roseo; Anna Rosengarten, l'appassionata wagneriana, dimostra nondimeno di sentire superata la differenza tra tede-

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 64.



schì ed ebrei: «Ich meine, die Unterschiede zwischen Deutschen christlichen und Deutschen jüdischen Glaubens verwischen sich mehr und mehr. Wer von unseren Freunden hält noch an unseren Feiertagen fest?». <sup>194</sup> Il piccolo Edgar dà prova di spaesamento a colloquio col rabbino Gottschalk, che lo rimprovera perché diserta le lezioni di religione e non prende sul serio il rito dello *Shofar*. Le risposte del bambino ai rimproveri del rabbino mettono a nudo il contesto in cui è stato educato:

Mein Vater sagt, dass solche Gebräuche nicht in unsere Gegenwart passen [...]. Mein Vater sagt, dass ich beide Religionen kennen lernen muss, nicht nur das alte, sondern auch das neue Testament, damit ich selbst entscheiden kann, welche die richtige für mich ist. <sup>195</sup>

Ma ancora più significativa è la giustificazione addottata dal piccolo per aver riso durante il rito religioso con lo *Shofar*: «Es war mir - - - fremd». <sup>196</sup> L'estraneità di Edgar nei confronti della spiritualità ebraica esprime le contraddizioni dell'identità dell'ebreo assimilato che rinnega la propria origine ebraica per dare importanza all'essere tedesco. A colloquio con Felix Rosengarten, il tono del rabbino Gottschalk si fa invece profetico. Di fronte alla razionalità dell'uomo, che si dimostra convinto di vivere in un'epoca nella quale il dialogo ebraico-tedesco è giunto alla sua fase conclusiva, Gottschalk risponde con un tono di rimprovero e di profetica minaccia:

Es ist etwas Seltsames um Euch deutsche Juden. Wenn ihr klug seid, seid ihr klüger, wenn ihr kultiviert seid, seid ihr kultivierter, und wenn ihr menschlich seid, seid ihr menschlicher als andere Menschen. Wehe Euch, wenn die anderen das eines Tages merken. [...] Einmal werden sie vor euch hintreten und sagen: Ihr seid schlechter, dümmer, miserabler als wir. Ihr seid Schädlinge des Volkes. Hin- aus mit Euch. An den Galgen. <sup>197</sup>

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>195</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 63-64.



Diverse scene del dramma ritraggono una borghesia ebraico-tedesca orgogliosa di professarsi “più tedesca dei tedeschi”; nella terza scena del dramma, per esempio, i vari personaggi, la famiglia Rosengarten al completo (con Edgar vestito da ussaro) e gli amici, assistono alla parata in onore di Guglielmo II, che all’inizio del 1913 celebrava i suoi venticinque anni di regno: in questa occasione il reazionario e patriottico Bukofzer dimostra tutto il suo senso di appartenenza ad una nazione per la quale sacrificherebbe tutto se stesso. Il suo modello è il barone Bleichröder, che Sahl descrive nelle sue memorie come un «modello di un patriziato ebreo già quasi completamente assimilato»,<sup>198</sup> un ebreo divenuto nobile con il favore del sovrano. Il patriottismo di Bukofzer e di Felix Rosengarten troverà il suo sfogo naturale con lo scoppio della Prima guerra mondiale, che rappresenta per entrambi la prova del fuoco per dimostrare la propria appartenenza al popolo tedesco:

Es gibt Leute, und ihr kennt sie, die von uns behaupten, wir gehörten nicht dazu, wir wären nur dem Namen nach Deutsche. Dies ist der Augenblick, ihnen zu beweisen, daß wir zu ihnen gehören. Ich reiße mich nicht darum, Soldat zu werden, aber meine Kinder sollen wissen, daß ihr Vater sein Land im Augenblick der Gefahr nicht im Stich gelassen hat.<sup>199</sup>

Che il dialogo ebraico-tedesco sia fallito è un argomento che uomini come Bukofzer preferiscono non affrontare. Incalzato dalle domande dell’uomo che conosce il suo destino di deportato e vittima dell’olocausto, Bukofzer risponde scagionando, per l’ennesima volta, il popolo tedesco, e rimandando la colpa agli esponenti dell’intelligenza ebraica che simpatizzarono con il comunismo: «Leuten wie Ihnen haben wir es zu verdanken, dass dem deutschen Volk schließlich die Geduld ausging und dass man uns alle in den selben Topf warf, ohne einen Unterschied zu machen».<sup>200</sup>

La scarsa lungimiranza politica di Bukofzer, il suo disprezzo nei confronti degli ebrei di sinistra trova la sua cassa di risonanza nel

<sup>198</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 16.

<sup>199</sup> Hans Sahl, *Hausmusik*, cit., p. 112.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 28.



dramma *Rubinstein*, ambientato in un momento storico decisivo per l'emancipazione degli ebrei, quello dell'unità nazionale tedesca. L'autore insiste non solo sui nodi dell'antisemitismo wagneriano, eletto ad *exemplum* dell'antisemitismo tedesco ma anche sull'oscura predisposizione di un certo ebraismo (quello incarnato dalla figura dello squilibrato Rubinstein) alla *Selbstausslöschung* pur di trasformarsi nel germanesimo; un concetto, quello della *Selbstausslöschung*, che rappresenta, come osserva efficacemente Spies, «Sahls paradoxe Variante der These vom jüdischen Selbsthass».<sup>201</sup>

Tra le audiocassette sulle quali Sahl incideva opere e considerazioni a sopraggiunta semicetà, ce ne sono alcune in cui incise anche le sue considerazioni sul caso Rubinstein e Wagner, probabilmente quando ancora raccoglieva materiale documentario sull'argomento e non si era deciso quale forma avrebbe dato al suo progetto. Il nastro, come confessa nelle sue memorie,<sup>202</sup> fu cancellato per distrazione, sicché l'autore decise più tardi di ricostruire a memoria quanto aveva inciso, risolvendosi a scrivere non un romanzo, ma un dramma. Il progetto originario, stando alle sue memorie, conteneva già tutti gli elementi poi confluiti nel dramma:

In meiner Tonbandsammlung befindet sich eine Schachtel, auf der mit Rotstift "Richard Wagner" geschrieben steht, Materialien für ein neues Buch oder eine dramatische Darstellung eines ungeheuerlichen Themas, das sich damit verbindet, nämlich die Selbstausslöschung eines deutschen Judentums, das in Richard Wagner seinen Erlöser zu sehen glaubte [...] der zu seiner Vernichtung aufrief.<sup>203</sup>

Il materiale d'archivio testimonia uno strenuo lavoro al caso Wagner-Rubinstein. Un'intera cartella contiene articoli di giornali e saggi critici risalenti al 1981, anno in cui l'autore iniziò con ogni probabilità a dedicarsi al progetto. Dai diversi materiali raccolti s'intuisce che Sahl orientò la sua ricerca su tre tematiche: l'antisemitismo di Wag-

<sup>201</sup> Bernhard Spies, *op. cit.*, p. 427.

<sup>202</sup> Cfr. Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 44.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 40.



ner; la figura del pianista Rubinstein; il dibattito sull'antisemitismo del compositore, specie attraverso le tesi di Hartmut Zelinsky e Martin Gregor Dellin,<sup>204</sup> con i quali l'autore prese contatto per via epistolare,<sup>205</sup> e la vivace polemica tra i due studiosi scoppiata nell'estate del 1982, a seguito della discussa messa in scena del *Parsifal* durante i Bayreuther Festspiele di quell'anno.<sup>206</sup> La lunga gestazione del progetto condiziona anche l'aspetto formale del dramma, presentato da un sottotitolo, *Ein Stück über die Arbeit an einem Stück*, che annuncia il collage di documenti e materiali di cui si compone l'opera: «Dies ist ein Stück über die Arbeit an einem Stück. Es besteht aus verschiedenen Elementen: aus den Bemerkungen des Autors über sein Stück, aus Szenen, Dokumenten, Kommentaren, aus der Musik Richard Wagners im Hintergrund».<sup>207</sup>

La scrittura teatrale rispecchia l'intento di un dramma documentario. Un autore sfoglia il manoscritto dell'opera alla quale sta lavorando. Si tratta di un'opera su Wagner e sulla collaborazione del pianista ebreo Joseph Rubinstein al *Parsifal*; ma l'autore non ne viene a capo, così presenta al pubblico la materia del suo testo in forma problematica:

Ich wollte immer ein Stück über einen gewissen Joseph Rubinstein schreiben, der gemeinsam mit Richard Wagner an dessen Parsifal

<sup>204</sup> Cfr. DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Materialien, darunter Briefe/Mappe 1. La cartella contiene fotocopia di numerosi articoli di Zelinsky, di un saggio di M. G. Dellin, copia degli articoli sulla morte di Rubinstein dal «Luzerner Tagblatt» del 1884 e di alcune lettere di Wagner.

<sup>205</sup> Cfr. DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Materialien, darunter Briefe/Mappe 2. La cartella contiene lettere di Sahl a M. G. Dellin (1981), alla *Israelitische Kultusgemeinde* di Bayreuth (1981), a Manfred Eger del *Richard-Wagner-Nationalarchiv* di Bayreuth (1982), all'hotel *Au Lac* di Lucerna, in cui Rubinstein si tolse la vita un secolo prima (1982), una lettera al Richard-Wagner-Museum di Bayreuth (1986) e una lettera di Zelinsky a Sahl (1981).

<sup>206</sup> Cfr. l'intervista su «Der Spiegel» di Hartmut Zelinsky: „Zu schönen Klängen eine brutale Ideologie“. *Wagner-Forscher Hartmut Zelinsky über „Parsifal“ und dessen Auswirkungen auf Hitler und Holocaust*, in «Der Spiegel», XXXVI (19 luglio 1982), n. 29, pp. 132-138.

<sup>207</sup> Le citazioni del testo sono tratte dal dattiloscritto custodito a Marbach e non saranno seguite dal numero di pagina. Cfr. DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Typoskript.



arbeitete und den Klavierauszug herstellte. Ich habe bereits einige Szenen skizziert, die ich Ihnen vorlesen möchte.<sup>208</sup>

La lettura dell'autore dagli estratti del suo manoscritto coinvolge quasi esclusivamente il materiale documentario utile al montaggio delle scene: la lettera con la quale Rubinstein si presenta a Wagner, le lettere di Richard e Cosima Wagner e soprattutto il saggio di Wagner *Das Judentum in der Musik* (1869). Le citazioni scelte dall'autore, tutte funzionali a dimostrare l'antisemitismo del compositore, vengono di volta in volta accompagnate da commenti, dialoghi con il pubblico, e soprattutto dalle diverse scene del dramma *stricto sensu* nel quale la sua voce si eclissa per consentire alle diverse figure di tradurre in azione il contenuto dei documenti. Prende così corpo il dramma del pianista ucraino Rubinstein, che, «patologicamente compromesso già prima del suo incontro con Wagner»,<sup>209</sup> nel 1872 dalla lontana Char'kov si rivolse a Wagner come alla sua ultima speranza di salvezza dall'istinto suicida che lo attanagliava e dall'inevitabile destino di estinzione che sentiva come imminente per l'ebraismo:

Geehrter Herr, ich bin ein Jude. Hiermit ist für Sie alles gesagt. [...] Mein Zustand wird immer schlimmer, denn ich erkenne, daß die Juden untergehen müssen; wie sollte ich aber nicht untergehen, da ich selbst Jude bin? Durch die Taufe kann ich nicht untergehen. Mir blieb nur der Tod. Schon habe ich versucht, ihn mir zu geben: aber noch beschloß ich, Ihnen zu schreiben. Sie können mir vielleicht noch helfen.<sup>210</sup>

La lettera di Rubinstein è un documento autentico, che dimostra la tesi dell'autore e il suo interesse per la figura del pianista ucraino: «Rubinstein sah in Wagner den Erlöser von einem Judentum, dem er bereits abtrünnig geworden war. Das ist die furchtbare Wahrheit, die ich in der Geschichte sah, der Ermordete lieferte sich selbst seinem Mörder aus».<sup>211</sup> La sua figura, in altri termini, diventa emble-

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 41.

<sup>210</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Typoskript.

<sup>211</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 41.



matica della tendenza alla *Selbstausslöschung* dell'ebraismo a cui si è fatto precedentemente riferimento. Che Wagner accetti subito nel dramma di Sahl la collaborazione di Rubinstein al suo *Parsifal*, accogliendolo con le parole «Kommen Sie nach Bayreuth. Ich brauche Sie!», spiega la contorta psicologia del compositore («Wagner nutzte die Juden aus und sagte ihnen zugleich, wie nutzlos sie seien»),<sup>212</sup> che emergerà nelle scene in cui lavora con il pianista e con il direttore Hermann Levi. L'antisemitismo di Wagner è rappresentato dall'incursione dell'autore, che commenta estratti da *Das Judentum in der Musik* e dalle lettere, inscenando una sorta di dialogo-inquisizione con il suo personaggio nelle scene che vedono Wagner a colloquio con i suoi collaboratori ebrei. Lo scambio di battute con Rubinstein esemplifica un dialogo ebraico-tedesco portato alle sue estreme conseguenze. Wagner, che negli ebrei vede «ein Fremdkörper»,<sup>213</sup> rimprovera l'influsso corrosivo per una cultura, quella tedesca, ancora in fase di sviluppo:

Wagner: Ihr seid zu früh in die deutsche Kultur eingedrungen. Wir waren noch nicht fertig mit uns selber.

Rubinstein: Ihr habt auf uns gewartet, wir sind gekommen, um euch zu vollenden. Wir haben euch geliebt, bewundert, verehrt, wir haben Bücher über euch geschrieben, Kantaten, und ihr habt uns verachtet, verhöhnt, getreten. Wir haben euch gezeigt, wie groß ihr seid, wir sind die Trabanten eurer Kultur.

Wagner: Ja, die Würmer, die uns zerfressen wollen, unsere Kultur.<sup>214</sup>

La collaborazione con Wagner sarà fatale per il debole Rubinstein: «Ich stimme Ihnen zu, es gibt keine Alternative mehr, ich stelle mich dem Untergang zur Verfügung, wir sind am Ende unserer Geschichte angelangt. Wir geben das Zeichen der Erleuchtung an euch weiter».<sup>215</sup>

La collaborazione al *Parsifal*, che impegna Rubinstein e Hermann Levi in un estenuante lavoro scandito dagli impropri di un genio

<sup>212</sup> *Ibidem.*

<sup>213</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Typoskript.

<sup>214</sup> *Ibidem.*

<sup>215</sup> *Ibidem.*



capriccioso e crudele, che non perde occasione per tenere lunghe aringhe contro le origini dei due, conduce il pianista all'alienazione. Se dappprincipio era ancora ravvisabile nelle sue risposte a Wagner la speranza di un possibile dialogo ebraico-tedesco, nelle scene conclusive lo si vede sempre più pervaso da un'oscura ossessione autodistruttiva. Con pertinacia egli cerca di persuadere il più razionale Hermann Levi, non meno maltrattato dal compositore, che la "risposta è Wagner", la risposta a quella fuga dell'ebraismo da se stesso che nella sua visione potrà trovar fine solo nella *Selbstausslöschung*.

Rubinstein: Er braucht uns, wir brauchen ihn. Wagner ist die Antwort. Unsere Flucht ist zu Ende. Die Flucht vor uns selber. Ein historischer Augenblick.

Levi: Gut. Und warum braucht er uns?

Rubinstein: Wir verkünden ihn. Seine Heldengestalten sind unsere Schutzheiligen geworden. Ein winziges, über die ganze Erde verstreutes Volk identifiziert sich mit einem mystischen Imperium von ungeahnter Größe. Unsere Selbstausslöschung vollzieht sich in einem Festakt von gewaltiger Wortverschwendung und musikalischem Überschwang. Hojotoho –, Hojotoho –. Wir dienen einer großen Sache, Hermann Levi... wir müssen die Konsequenzen tragen.<sup>216</sup>

Il destino di Rubinstein si conclude con il suo suicidio dopo la morte del compositore. Sarebbe riduttivo vedere nella figura del pianista solo una vittima dell'antisemitismo di Wagner o ravvisare nel suo suicidio una «prefigurazione dell'olocausto».<sup>217</sup> La tragedia di Rubinstein è in primo luogo individuale. La sua profonda lacerazione, pur esacerbata dalla collaborazione con Wagner, nasce prima dell'incontro con il compositore e si fonda sull'odio per le proprie origini. L'essere ebreo rappresenta per Rubinstein uno stigma fatale, dal quale è impossibile staccarsi: la circoncisione è ai suoi occhi una macchia indelebile, una dannazione che gli impedisce di intessere qualunque relazione sentimentale: «Ich schäme mich meiner Nacktheit», confessa a

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> Bernhard Spies, *op. cit.*, p. 422.





Levi, «unsere Väter haben uns wie Vieh gebrandmarkt, sie haben uns mit einem Zeichen versehen, an dem jeder sofort erkennen kann, aus welchem Stall wir gekommen sind».<sup>218</sup> Onde il rispecchiamento nell'antisemitismo wagneriano, come soluzione al personale dissidio:

Rubinstein: (sieht in den Spiegel) Sieh mich an! Wer bin ich? Ich bin von Luther und Bach geprägt worden, nicht von der Haggada. Ich habe in Wien Musik studiert. Ich spreche deutsch. Ich denke deutsch. Ich habe mir Fragen gestellt. Wagner war die Antwort. Die Antwort auf meine Zerrissenheit. Ich hasse den Juden in mir. Wenn ich in den Spiegel sehe, hasse ich die Nase, das schwarze Haar. Ich will blond sein, blond wie ein Schwede.<sup>219</sup>

Rubinstein, in altri termini, odia gli ebrei non meno di Wagner. Il suo antisemitismo, tuttavia, è frutto di un amore cieco ed esasperato per la cultura tedesca, un amore ricambiato dal disprezzo di Wagner. In tal senso, il dramma *Rubinstein* rappresenta efficacemente, secondo le intenzioni dell'autore, «die Tragödie einer deutsch-jüdischen Vereinigung, die zu den großen Leistungen des Abendlandes gehörten und in den Vernichtungslagern endete».<sup>220</sup>

## Conclusioni

L'argomentazione fin qui condotta ha tentato di offrire da un canto una ricognizione della produzione inedita dell'autore e sullo stato d'archivio ad essa relativo, dall'altro ne ha indagato le diverse suggestioni attraverso il *Leitmotiv* delle commistioni intermediali, al fascino delle quali cede volentieri non solo lo scrittore di *Hörspiele* e di *Filmexposés*, ma anche il drammaturgo *stricto sensu*.

La suggestione esercitata su Sahl dal vivace dibattito sul teatro tedesco negli anni Venti è documentata dalle numerose recensioni dell'autore in veste di critico teatrale prima della sua fuga dalla Germania. Dalla recensione di *Der fröhliche Weinberg* di Zuckmayer,

<sup>218</sup> DLA-Marbach, A:Sahl/Dramatisches/Rubinstein/Typoskript.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> *Ibidem*.



con la quale il critico esordì nel 1925,<sup>221</sup> all'acuta descrizione della messa in scena dei *Räuber* di Schiller a cura di Piscator,<sup>222</sup> il giovane pubblicista dimostra occhio attento alle sollecitazioni offerte dal teatro del suo tempo. Il quale, d'altro canto, continuò a rappresentare nella sua memoria l'espressione della più alta tradizione tedesca, aperta allo scambio delle idee prima che questo fosse bruscamente interrotto dall'avvento al potere del nazismo:

Selten zuvor hat das Theater eine so bedeutende Rolle im Bewußtsein der Menschen gespielt wie zur Zeit der Weimarer Republik. [...] Das Theater wurde wieder zum Weltanschauungs-Theater, zu einem Theater der Ideen, der geistigen Auseinandersetzung und besonders natürlich der Konfrontation.<sup>223</sup>

Non è, dunque, incidentale che proprio alla forma drammatica l'autore si rivolgesse per la sua prima opera, l'oratorio *Jemand*, sfruttando in qualche modo le conoscenze acquisite come critico teatrale. Fermo nella convinzione che il teatro rappresentasse in primo luogo un forum aperto al confronto delle idee e un'arma di propaganda politica, Sahl investì le sue energie con convinzione nel teatro anche durante l'esilio. A dimostrarlo non sono solo le pagine di memorie nelle quali si rende manifesta la sua frequentazione dello Zürcher Schauspielhaus e di Kurt Hirschfeld, ma anche la convinzione con la quale individua nella *Pfeffermühle* di Erika Mann e nel *Chornicon* (al quale collaborò) un *medium* efficace per la lotta antinazista.<sup>224</sup>

L'interesse per il teatro non venne meno negli anni newyorkesi, durante i quali Sahl si confrontò in prima persona con le forme del teatro americano, ora come traduttore (Miller, Wilder ecc.), ora come corrispondente culturale da New York per i quotidiani svizzeri e tedeschi. Il teatro americano gli offrì, infatti, non poche occasioni di ri-

<sup>221</sup> Cfr. Hans Sahl, "Der fröhliche Weinberg". *Im Theater am Schiffbauerdamm*, in "Und doch..." cit., pp. 43-44.

<sup>222</sup> Cfr. Hans Sahl, *Erstaufführung im Staatstheater*, in *ivi*, pp. 44-45.

<sup>223</sup> Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten*, cit., p. 121.

<sup>224</sup> Cfr. Hans Sahl, *Das Exil im Exil*, cit., p. 40.



flessione, specie nel raffronto con quello europeo.<sup>225</sup> Il teatro americano stimolò non solo il critico ma anche il drammaturgo Sahl, che da esso attinse ispirazione specie per il montaggio dei drammi della senilità (*Hausmusik* e *Rubinstein*), difficilmente concepibili senza l'apporto del teatro psicologico di Wilder e Miller.

<sup>225</sup> Cfr. Hans Sahl, *Theater in Amerika*, in "Und doch...", cit., pp. 160-164.