

«Abbiamo lasciato il campo cantando»

Marida Rizzuti

Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Macerata-Roma 2016.

«Abbiamo lasciato il campo cantando» e «non c'era niente da ridere» sono due fra le innumerevoli testimonianze cui fare riferimento quando si decide di avvicinarsi alla Shoah, più in particolare alla vita nei campi di concentramento. Stringendo l'occhio di buca su un aspetto da indagare risaltano molti interessanti il cabaret e gli spettacoli allestiti all'interno dell'universo concentrazionario del nazionalsocialismo contro gli ebrei in Europa. Una premessa è doverosa: nel volume non c'è una disamina sistematica del rapporto fra spettacoli e cabaret in tutti i campi, siano essi di lavoro, di concentramento o transito, o di sterminio. L'autrice si concentra su due casi: il campo olandese di Westerbork, considerato di transito e il campo di insediamento vicino Praga, Theresienstadt.

Una tale scelta risulta in un certo modo un'arma a doppio taglio: da un lato permette di concentrarsi su due casi specifici e relati fra loro, perché molti degli artisti, scappati da Berlino con la speranza di trovare rifugio in Olanda sono stati poi internati in un primo momento a Westerbork, successivamente trasferiti a Theresienstadt per trovare la morte nelle camere a gas di Auschwitz; però nel volume non emerge una spiegazione ampiamente motivata delle ragioni della scelta dei soli due campi citati, a fronte, invece, di una possibile panoramica delle attività culturali e di spettacoli, che hanno avuto luogo nei campi.

Il tema generale di *Ridere rende liberi*, così come lo è già il titolo, è avvincente: si affronta il comico, l'umorismo, lo spettacolo leggero sull'orlo dell'abisso, o più precisamente all'interno di esso. Ben si comprendono le ragioni di un tale argomento nel prologo e ancora di più nell'epilogo; la scelta emotiva del tema, intesa come un omaggio al padre, è resa esplicita da una scrittura intima, a volte sobria, a volte fin troppo appassionata, che pone all'inizio del volume una giusta distanza tra il lettore e i temi narrati, per consentirne l'immersione nei tre capitoli; nell'epilogo il lettore è partecipe, l'autrice riesce a ristabilire nuovamente la distanza con un appello diretto al padre: «C'era una volta, cominciano i padri. Ora non c'è più. È la parte di narrazione che compete ai figli. A me non è toccato parlare solo di quello che non c'è più, ma alla fine di quello che c'era, proprio di quello che hai, con pietà, risparmiato alla tua storia di uomo maturo... Che eri sopravvissuto alla catastrofe, non l'hai mai voluto sapere [...]» (p. 224). E il lettore rimane attonito.

Il volume si compone di un prologo, tre capitoli, un epilogo; nel primo capitolo «Nel cuore di una metropoli, al centro dell'Europa» l'autrice definisce il contesto storico e artistico, che ha contraddistinto la città di Berlino durante la Repubblica di Weimar (1. Addio a Berlino, 2. Caratteri e caratteristi, 3. Scherzare col fuoco, 4. Un'arte di ebrei per ebrei, 5. La fobia del contagio). A Berlino tra gli anni Venti e Trenta il mondo dello spettacolo e del cabaret non aveva pari in Europa. Per questa ragione l'azione repressiva del partito nazionalsocialista è stata tanto più forte verso il mondo dello spettacolo, con una particolare recrudescenza verso la via storica del centro di Berlino, il Kurfürstendamm, dove avevano sede gran parte dei teatri di cabaret e dove si svolgeva la vita notturna della città. L'autrice in modo sintetico e efficace annota che «dal punto di vista della lotta politica, Goebbels ha gioco facile a indirizzarsi contro una zona simbolo della capitale, nella quale transitano i volti noti della società internazionale; ma l'obiettivo funziona altrettanto bene dal punto di vista dell'ideologia della razza, di cui è instancabile propugnatore: il quartiere infatti non corrisponde solo ai consumi oziosi della classe agiata e allo sperpero di ricchezza goduto in barba ai sei milioni di disoccupati che gravano sullo Stato, ma è anche la cittadella dell'ebraismo» (p. 21). Nel procedere del capitolo sono presentati i personaggi più importanti, i *Prominenten*, del mondo del cabaret e dello spettacolo, quindi con lo scorrere delle pagine ci si inizia ad appassionare alle sorti di Kurt Gerron, di Trude Hersterberg, di Max Ehrlich, di Camilla Spira e molti altri. «In questa prospettiva non è difficile comprendere come, una volta portata a termine la conquista di Berlino, diventasse territorio da bonificare la strada che era la sede storica dello spettacolo leggero. Per una parte degli artisti che vi lavoravano, questo avrebbe segnato una svolta irreversibile; nel tempo, molti avrebbero subito la deportazione, l'internamento e spesso la loro vicenda si sarebbe conclusa nelle camere a gas. Come se una stagione prodigiosa che aveva investito la cultura urbana e metropolitana della Germania, dell'Austria e dell'est d'Europa trasformando Berlino nel paradiso di tutte le libertà e di tutte le trasgressioni, fosse stata condannata a consumare dentro all'inferno, l'ultima tappa del suo percorso» (p. 23). Oltre alla definizione della cornice storica e politica che ha portato alla realizzazione dell'universo concentrazionario, nel capitolo si definisce più nello specifico l'argomento centrale del volume, cioè il rapporto fra il comico, il riso e i campi di concentramento.

Nel leggere le pagine documentate di notizie sugli spettacoli, sugli attori sorge subito una domanda: com'è stato possibile organizzare spettacoli, riviste, serate di cabaret in quelle condizioni, di fronte al piano preordinato di annientamento dell'altro da sé? Più in generale, ridere era ancora possibile? A queste involontarie domande, che sorgono nel lettore, non si trova una risposta sistematica nel volume; in queste pagine si proverà a rispondere alle domande prendendo avvio dal volume di Antonella Ottai. Importante è la citazione di Freud per definire che cosa sia da intendersi con umorismo ebraico: «per gli stranieri l'ebreo è una figura comica. Anche i motti ebraici

inventati da ebrei ammettono questo fatto, ma essi conoscono sia i propri veri difetti, che il nesso di questi con le proprie qualità, e ciò che essi hanno in comune con la persona da biasimare determina la condizione soggettiva, di solito così difficile da produrre, per il lavoro arguto [...]. Non so del resto se accada spesso che un popolo rida tanto della propria indole». ¹ Nell'esistenza costretta nei campi per gli uomini e le donne di spettacolo l'individuare il comico, ricorrendo soprattutto all'autoparodia, a quel motto ebraico inventato da ebrei per altri ebrei con ogni probabilità, è stata una strada per rielaborare l'antisemitismo che attraversava l'Europa. Si andava profilando la catastrofe con crescente e inesorabile chiarezza, forse l'alternativa possibile al perdere il senno per non assistervi era continuare a essere uomini e donne di teatro, quindi fare teatro, anche in quelle condizioni.

La questione di come avrebbe dovuto essere il cabaret ebraico – e se esistesse una cosa simile – metteva in evidenza l'assurdità della situazione nella quale si trovava a essere discussa. C'era, in pratica, qualcosa di molto più importante da considerare: l'ambivalenza dei bisogni umani fondamentali in situazioni di sconfitta. Lo scherzo come narcotico, la satira e l'ironia come messaggeri di speranza; il divertimento come distrazione, la risata come volontà di sopravvivenza – proprio dove la risata muore in gola. ²

Il secondo capitolo, «Westerbork, un campo di transito nella brughiera olandese», è dedicato al campo di transito olandese e alle personalità che lo hanno tristemente abitato; in quattro paragrafi (1. Il *Kurfüstendamm* nel Drenthe, 2. I buffoni e il comandante, 3. «I trasporti c'erano, ma si doveva anche ridere!», 4. Album e famiglie) si affrontano le diverse anime che hanno caratterizzato quel campo. È interessante apprendere come nel procedere degli anni, dall'apertura del campo fino alla decisione di avviare la «soluzione finale» nel 1942, fino poi alla caduta della Germania nazista, si sia organizzata la vita culturale e di spettacolo all'interno del campo. In origine Westerbork era nato come campo per i profughi e i fuoriusciti dalla Germania dalla fine del 1939; con l'occupazione dell'Olanda e poi dal 1942 i nazisti avevano preso il controllo del campo, concentrandovi la popolazione ebraica olandese, ordinando agli stessi internati la costruzione dei collegamenti ferroviari per rendere più funzionali i trasporti e le destinazioni verso l'Est, risolutive della questione ebraica. Ad Amsterdam il centro di raccolta e smistamento dei deportati era un teatro, lo Joodsche Schouwburg, in esso trovavano spazio e le ultime rappresentazioni di attori tedeschi, se non addirittura i fuoriusciti berlinesi della *Kudamm*, e la compilazione delle liste.

¹ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), Rizzoli, Milano 1983, pp. 161-162.

² Volker Kühn, *Zores haben wir genug...* in Aa.Vv., *Geschlossene Vorstellung. Der jüdische Kulturbund 1933-1941*, Akademie der Künste, Edition Hentrich, Berlino 1992, p. 99.

Quando gran parte degli attori e delle attrici del mondo dello spettacolo berlinese si ritrovano a Westerbork, il comandante del campo Gemmeker “dà la libertà” di avviare una vita teatrale nel campo invitando i numerosi *Prominenten* (Kurt Gerron non si sottrae all’incarico) a realizzare una vera e propria stagione composta di serate di cabaret e riviste.

Il terzo capitolo, «Theresienstadt, un insediamento a nord di Praga», offre una disamina di quel campo particolare: innanzitutto Theresienstadt, Terezín in ceco, era una fortezza a nord-ovest di Praga molto vicina alla frontiera del Reich.³ Il ghetto di Theresienstadt è stato usato per scopi di propaganda di fronte alla comunità internazionale per smentire e confondere le voci sullo sterminio in atto nei confronti degli ebrei; il capitolo è organizzato in quattro paragrafi: 1. La terra concessa, 2. Ridere e piangere, emozioni per vivere, 3. La visita della Croce Rossa: «gli occhi che potevano vedere», 4. Il documentario su Theresienstadt: *Sinfonia di una piccola città*; in ciascuno è analizzata la propaganda messa in atto dai nazisti, soprattutto «le operazioni di abbellimento», cioè l’organizzazione di pratiche in vista delle visite della Croce Rossa internazionale, e non meno importanti le riprese cinematografiche per il film-documentario sempre a scopo propagandistico; «che il ghetto di Theresienstadt avesse anche un altro scopo, quello d’ingannare il mondo esterno (fu l’unico ghetto o campo in cui furono ammessi rappresentanti della Croce Rossa Internazionale), questa è un’altra questione».⁴

Durante la lettura di *Ridere rende liberi*, si è sentito il bisogno di affiancarlo ad altri testi per cercare risposte possibili alle domande che hanno affollato la mente, una ha primeggiato, alla quale forse non si può che trovare una parziale risposta: perché è stato possibile in quelle condizioni calcare, ancora una volta, le scene riuscendo a trovare il motto umoristico? Bergson nel suo saggio sul riso definisce come la commedia prenda avvio dall’«irrigidimento contro la vita sociale»:

Convinti che il riso ha un significato e una portata sociale, che il comico esprime anzitutto una certa inadattabilità particolare della persona con la società ambiente, che infine non c’è comicità all’infuori dell’uomo – è l’uomo, il carattere che dapprima abbiamo preso a considerare. La difficoltà stava nello spiegare come ci accadesse di ridere di altra cosa che non fosse un carattere, e per quali sottili fenomeni di saturazione, di combinazioni, di mescolanze, il comico potesse insinuarsi in un semplice movimento, in una situazione impersonale, in una frase indipendente. [...] Dove la persona altrui non più ci commuove, là solamente può cominciare la commedia e questa comincia con ciò che si potrebbe chiamare *l’irrigidimento contro la vita sociale*. È comico qualunque individuo

³ Per un’ampia disamina sulla cultura e sulla vita musicale a Theresienstadt si rinvia a Dario Oliveri, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, L’Epos, Palermo 2008.

⁴ Hannah Arendt, *La banalità del male*, traduzione a cura di Piero Bernardini, Feltrinelli, Milano 2014, p. 90.

che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è la per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno.⁵

Forse nell'universo concentrazionario è accaduto proprio questo: l'irrigidimento contro il tentativo di annichilimento della vita umana, più che contro la vita sociale. Una testimonianza importante cui fare riferimento è quella di Etty Hillesum, che internata a Westerbork, pur non condividendo la scelta di mettere in scena gli spettacoli come se fosse una vera vita teatrale, eppure nel suo ultimo biglietto (martedì, 7 settembre 1943) scritto prima di essere caricata sul treno che l'avrebbe portata ad Auschwitz, annota: «La partenza è giunta piuttosto inaspettata, malgrado tutto, un ordine improvviso mandato appositamente per noi dall'Aja. Abbiamo lasciato il campo cantando, papà e mamma molto forti e calmi. E così Mischa».⁶ Nonostante tutto e conoscendo la destinazione finale, il moto dell'anima si manifesta, anche in quel caso, attraverso il canto.

L'autrice a ragione spiega nell'ultimo paragrafo del prologo come «perlustrare queste terre di mezzo nei racconti e nelle testimonianze che ne esistono, non è stato solo dare corso a una storia di comici che aveva un *incipit* sospeso in un tempo remoto, ma sorprendere il comico nel momento in cui diventa la relazione condivisa di vittime e carnefici, inseguire i poteri e le perversioni di una risata che si era accesa a Berlino per spegnersi davanti alle camere a gas». (p. 20)

Si avanza fin d'ora un suggerimento per una revisione futura in vista di un'auspicabile ristampa del volume: accanto al pregevole indice dei nomi e delle opere a conclusione del libro potrebbe essere d'aiuto inserire una serie di schede sugli spettacoli di cabaret, sulle riviste messe in scena nei campi, durante gli anni presi in esame, così come altrettante schede biografiche sui protagonisti che hanno calcato quelle scene. Nel corso della lettura si è sentita l'esigenza di un simile apparato, per la corposa quantità di informazioni e nomi, tanto da perdere talora le fila del racconto.

Si conclude qui la riflessione su *Ridere rende liberi*; permangono ancora molti interrogativi su come sia stato possibile ridere, lasciare i campi cantando, comporre il più alto esempio di musica da camera nella storia della musica del Novecento, come sia stato possibile non cedere all'annientamento. Bisogna anche accettare l'idea che non ci sia una risposta e convivere con il sentimento del sopravvissuto. Se, come ha scritto Auden, «esistere | è creder di sapere per chi piangiamo, e chi sia afflitto», allora la Shoah, come tutti i genocidi, sconquassò i fondamenti dell'esistenza. I sopravvissuti non sapevano né per chi avrebbero dovuto piangere né chi fosse afflitto. Sapevano, invece, della distruzione di tutto ciò che avevano creduto

⁵ Herni Bergson, *Il riso Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 87-88.

⁶ Etty Hillesum, *Lettere*, Adelphi, Milano 2013, p. 155.

«Abbiamo lasciato il campo cantando»

stabile e sicuro. La loro sopravvivenza non poté cambiare questo dato di fatto, come appare chiaramente nelle parole di Isabella Leitner:

siamo ... siamo, cosa? Cosa siamo? Siamo... siamo... siamo libere!

A piedi scalzi, con addosso un solo indumento ognuna, balziamo tutte fuori nel freddo brutale di gennaio e nella neve della Germania orientale, e corriamo verso le truppe. Grida di gioia, grida di dolore, grida di liberazione. Tutta l'isteria repressa accumulata in anni di sofferenza e di terrore, improvvisamente buttata fuori.

Da allora non ho più sentito suoni liberati dalla parte più profonda del nostro essere. La loro mera forza deve avere sparso le ceneri di Auschwitz in ogni angolo dell'universo, perché le nostre grida di gioia si trasformarono all'improvviso in un pianto amaro: «Siamo liberate! Siamo libere! Ma dove sono tutti loro? Sono tutti morti!».⁷

⁷ Dan Stone, *La liberazione dei campi. La fine della Shoah e le sue eredità*, trad. it. Piero Arlorio, Einaudi, Torino 2017, p. 200.