

Antonella Ottai*

*Celebrità in fuga. Berlino 1933-Westerbork 1942-44*¹

Negli anni venti del secolo trascorso, la Repubblica di Weimar era quanto di più avanzato offrì l'Europa sotto il profilo costituzionale. Berlino, capitale/manifesto e cuore pulsante della repubblica, si presentava in tutto e per tutto come il laboratorio europeo della modernità. Scienza, tecnologia, filosofia, arte, cultura, relazioni sociali, relazioni di genere, erano investite dalle sperimentazioni più avanzate: a Berlino, insomma, il futuro aveva stabilito la sua sede elettiva. Ed è proprio l'intensità della sua vita culturale a farne un'isola di resistenza – o di incoscienza – al momento in cui la situazione politica della Germania diventava sempre più precaria e il pericolo nazista sempre più consistente. Berlino è una città «tirata in tutte le direzioni da centinaia di forze misteriose», dove «riesce difficile guadagnarsi un punto d'appoggio, mantenendovi una ferma posizione ideologica»². Accingendosi nel '26 alla conquista del centro nevralgico del Reich come *Gauleiter* (“responsabile distrettuale”) del partito nazionalsocialista, Goebbels accusa la difficoltà dell'impresa che lo impegna: la città gli si sottrae e lui, allora, evidenzia nella mappa della città l'obiettivo sensibile dal quale far partire l'assedio: la roccaforte di tutti i mali gli sembra il Kurfürstendamm, dove «il pane prodotto col sudore della fronte nella città del nord» si dissipa in «peccato, vizio e corruzione». Si tratta dunque di una zona-simbolo del grande capitale e della società internazionale; ma l'obiettivo funziona altrettanto bene dal punto di vista dell'ideologia della razza, di cui Goebbels è instancabile propugnatore: il quartiere infatti non è solo il luogo delegato ai consumi oziosi della classe agiata in barba ai sei milioni di disoccupati che

* Professore fuori ruolo di Storia dello spettacolo, Università Roma Tre.

¹ Le vicende dei cabarettisti ebrei della Repubblica di Weimar sono raccontate nel mio volume *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Roma 2016, dal quale, insieme a Bruno MacCallini, abbiamo tratto lo spettacolo *rotesk. Ridere rende liberi*, andato in scena al teatro Palladium nel febbraio del 2019. La prima sessione del convegno da cui nasce il presente volume si è svolta al Palladium il pomeriggio della Prima dello spettacolo e ne ha costituito un significativo preludio.

² J. GOEBBELS, *La conquista di Berlino*, Edizioni di Ar, Padova, 1978, p. 29.

gravano sullo Stato, ma è anche la cittadella dell'ebraismo.

Al grido di «Uccidete gli Ebrei», la persecuzione antisemita comincia nel cuore della grande arteria della metropoli e raggiunge l'apice nel settembre del '31, quando la gioventù nazista aggredisce le persone che uscivano dalla sinagoga dove avevano celebrato la festa di Rosh Hashanah, il capodanno ebraico, uccidendone alcune e ferendone molte. Il capro espiatorio della guerra perduta, dell'emigrazione ingovernata che si era riversata in Germania in seguito ai pogrom e ai rivolgimenti politici dell'est Europa, dell'incertezza politica, della crisi del '29, è pronto da un pezzo: «È degli ebrei, è degli ebrei. La colpa è tutta quanta degli ebrei!», cantavano gli artisti nei cabaret e a Hollaender, che ne aveva composto i versi sulla musica della *Carmen* di Bizet elencando i più paradossali mali del secolo, la composizione sembrava assurda al punto giusto. Invece c'era poco da ridere: non aveva fatto altro che registrare una convinzione profondamente radicata nel pensiero comune.

A rendere celebre la Kurfürstendamm era anche un altro elemento, il grande numero di cabaret – le piccole scene – che vi proliferavano: un tratto distintivo di Berlino nella scena internazionale, come ci ha raccontato il film omonimo di Bob Fosse (*Cabaret*, USA 1972). Il “cabaret” a Berlino era qualcosa di più e qualcosa di meno di una performance teatrale: canzoni, sketch, numeri, parodie, “giornali parlanti” traducevano in spettacolo gli umori del giorno e sembravano dare forma alla frenesia del tempo contemporaneo, moltiplicandone e sfaccettandone le manifestazioni all'interno del tessuto urbano. Uno spettacolo nel quale la distanza fra platea e palcoscenico si trasformava in complice prossimità e dove le identità – di ruolo come di genere – erano spesso incerte, in un *camouflage* spalancato alle estetiche del gioco e del desiderio. «Il cabaret, un affare da ebrei», sosteneva schifato Goebbels riferendosi non solo alla presenza numerosa di *performer* ebrei in questo genere di intrattenimento, ma anche alla qualità dell'umorismo che, per inciso, faceva della persona di Hitler un apprezzato bersaglio comico. I “comici” – fra i tanti ricordiamo Kurt Geron, Paul Morgan, Fritz Grünbaum, Max Ehrlich, Otto Wallburg, solo per dare un nome a volti per lo più dimenticati – erano famosi non solo per le loro prestazioni teatrali, ma anche perché fornivano alla produzione cinematografica tedesca, che nel frattempo si era affermata su scala mondiale, una qualificata schiera di caratteristi, capaci da conferire il graffio del realismo alle sue favole comiche. Dotati quasi tutti di fisici “in eccesso” – grandi pance, nasi spropositati – avevano figurato la fisionomia dell'uomo medio tedesco per un pubblico internazionale. A partire dalla presa del potere di Hitler quegli stessi caratteri sarebbero diventati il segno

distintivo di una razza degenerata, dai quali bisognava immediatamente epurare la produzione patria. Così come nelle professioni, a partire dall'inizio dell'estate del '33, nei teatri e nei set a partecipazione pubblica, gli artisti vengono cacciati da un giorno all'altro, e sostituiti nelle produzioni in corso, persino a costo di girare nuovamente le scene di cui erano interpreti. Denunciati come sintomo di una presenza estranea al corpo della nazione ed espunti dalle storie che abitavano con proprietà di figura, i loro tratti tornano sullo schermo solo come oggetto di propaganda in clamorosi falsi storici (cfr. *Der ewige Jude*, F. Hippler, Germania 1940, con sceneggiatura dello stesso Goebbels)³.

Come avevano reagito i comici, invece, alla persecuzione nazista? Alcuni, Hollaender, per esempio, o Peter Lorre (l'interprete del mostro di Düsseldorf nel film di F. Lang, *M*) o Billy Wilder, o lo stesso Fritz Lang, riescono fortunatamente ad approdare a Hollywood, e la loro storia è nota; altri scelgono l'esilio nei paesi limitrofi, altri rimangono a Berlino dove, fino al '41, opera, sotto stretta sorveglianza governativa, la Lega per la cultura ebraica, un'associazione nella quale artisti ebrei si esibivano in un repertorio di autori ebraici per un pubblico di ebrei. In molti non capirono per tempo che la loro stella non li avrebbe protetti, ma anzi, li avrebbe maggiormente esposti e che si sarebbe trasformata presto in un distintivo giallo da tenere cucito bene in vista sul petto. In realtà però, più che sottovalutare il pericolo nazista, la maggior parte di loro non riusciva ad abbandonare il pubblico che ne determinava il successo, non riuscivano cioè a separarsi dal loro stesso successo. Sapevano bene che il legame che li saldava alla platea – e che li faceva essere quello che erano – poteva vivere solo a Berlino, che lì suonava la risata che dava loro identità e appartenenza: al punto che uno

³ Dopo l'invasione della Polonia, l'allestimento del ghetto di Varsavia ad opera dei nazisti non provvede solo all'isolamento e al progressivo sterminio della popolazione ebraica polacca, ma anche alla costruzione di un set in cui diventa possibile sceneggiare puntualmente le proprie ossessioni: «Oltre agli svariati e abituali passatempi quotidiani i tedeschi avevano cominciato a filmare. Irrompevano in un ristorante e ordinavano ai camerieri di apparecchiare i tavoli con il cibo migliore e i vini più pregiati. Quindi ingiungevano ai clienti di ridere, di mangiare di bere e li riprendevano sempre mentre erano intenti a spassarsela in quel modo. [...] Un giorno raggrupparono un certo numero di donne di uomini nei bagni pubblici, ordinarono loro di spogliarsi, di fare il bagno tutti insieme e filmarono questa scena curiosa in ogni particolare. [...] Per mostrare non solo quanto fossero ricchi gli ebrei di Varsavia, ma anche quanto fossero immorali e spregevoli, riprendevano scene in cui si vedevano donne e uomini ebrei immersi nella stessa vasca da bagno mentre si denudavano impudicamente gli uni davanti agli altri». W. SZPILMAN, *Il pianista. Varsavia 1939-1945. La straordinaria storia di un sopravvissuto*, Baldini&Castoldi, Milano 1999, pp. 91-2.

dei più famosi cabarettisti tedeschi, Max Ehrlich, da Broadway ritornò a Berlino perché il pubblico newyorkese non aveva risposto alle sue battute⁴. Amsterdam, Parigi, Praga, Zurigo, città dove cioè esisteva una cultura del cabaret, erano gli unici orizzonti possibili: finché rimanevano nel territorio dove il loro nome aveva ancora valore di scambio, la propria persona riusciva a mantenere una certa integrità, a essere “meno emigranti”. A novembre del '38, dopo la Notte dei cristalli, la maggior parte degli artisti finì ad Amsterdam dando vita a formazioni di teatro leggero in lingua tedesca. Ma la guerra e l'occupazione nazista sopraggiunse ben presto a infrangere anche l'ultimo baluardo di difesa e a cambiare definitivamente il loro stato in quello di deportati: gli venne così sottratto anche il nome e sostituito con un numero tatuato sul braccio. A Westerbork in Olanda, a Theresienstadt nel Protettorato di Boemia, erano internati decine e decine di artisti, la cui fama era ben nota ai comandanti delle SS che soprintendevano ai rispettivi lager. Se Theresienstadt è famosa per la vita culturale che vi prosperava – e che consentiva ai nazisti di camuffarla come un “insediamento ebraico modello” da esibire all'opinione pubblica internazionale – Westerbork vive una vicenda più particolare, grazie al fatto che il suo ultimo comandante, Albert K. Gemmeke, era un amante del cabaret. Ben presto si rende conto di avere a sua disposizione più artisti della scena leggera di quanti si sarebbe mai sognato di avere qualsiasi impresario. Nel medesimo salone dove la mattina si compilavano le famigerate liste dei trasporti – Westerbork era un cosiddetto campo di transito, dal quale ogni martedì mattina partivano i convogli diretti ad Auschwitz, Bergen Belsen o Theresienstadt – la sera, periodicamente, sotto la direzione di Max Ehrlich, si faceva teatro di cabaret con formazioni che nel momento di massimo splendore toccarono il numero di 50 persone, tutte esentate dalla deportazione, almeno per il tempo del loro ingaggio. La definizione del cast era dunque questione di vita o di morte.

Per assistere a spettacoli rari in assoluto, ma rarissimi in tempi di guerra

⁴ Ma il caso più paradossale rimane quello di Kurt Gerron, per il quale la Dietrich, sua compagna di set nell'*Angelo azzurro* (Sternberg, Germania 1930) e Lorre, suo amico di sempre, erano riusciti a ottenere un ingaggio a Hollywood, che lui rifiutò perché il contratto prevedeva un viaggio in seconda classe invece che in prima, come meritava la sua eccellenza. La sua storia è stata raccontata molte volte da libri, film di fiction e documentari. Fra i primi interpreti dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, attore cinematografico di successo e regista UFA, si rifugia prima a Parigi, poi ad Amsterdam. Internato a Westerbork, poi a Theresienstadt, dove dirige un cabaret, viene incaricato dal comando nazista di girare un film propaganda sul lager ceco, trasformato in un falso insediamento modello in occasione della visita della Croce Rossa Internazionale. A Ottobre del '44, Gerron e buona parte dei suoi migliaia di figuranti trovano la morte ad Auschwitz. Era una delle ultime volte che furono utilizzate le camere a gas.

– sei spettacoli fra il '42 e il '44, prodotti con dovizia di mezzi – arrivavano da tutta Olanda le massime autorità naziste. Westerbork era diventata la *Kurfürstendamm* d'Olanda e i “comici” avevano di nuovo il loro pubblico tedesco; o meglio, era il pubblico ad averli, vista la presenza determinante dei carnefici fra gli spettatori. Rigidamente separati dagli aguzzini, c'erano poi gli internati, i correligionari che, avendo meno speranze dei comici di salvarsi dal macello, non potevano non invidiare le loro provvisorie fortune. Difficile immaginare una articolazione sociale più complessa per dare vita alle dinamiche che intercorrono nella relazione comica fra un soggetto, un interlocutore e un oggetto di cui ridere. In questo caso, infatti, chi rideva di chi? E poi, a detta di molti testimoni e di pochi sopravvissuti, uno spettacolo comico nel cuore del dolore era un fatto di per sé scandaloso, anche quando consentiva agli attori di salvare la propria vita e al pubblico degli internati di dimenticare per un attimo che si trovavano in una sala d'attesa della morte. Eppure Ehrlich, “il buffone del comandante” secondo quanto ne scriveva Etty Hillesum⁵, riusciva ancora a scombinare i giochi, quando alla fine di uno sketch, improvvisa: «Dopotutto, siamo tutti figli di Adamo, noh?», lanciando la sua provocazione alla difficile platea che aveva davanti; poi, nel silenzio ghiacciato che accoglie la sua battuta, si rivolge alle prime file, quelle nate appositamente per martoriare le origini che non erano le proprie, e ammicca: «a partire dalle seconde file, ovviamente!!!». L'intera prossemica che governa l'evento teatrale coinvolgendo attori, SS e internati, si trasforma in un istante nella geometria del comico. La risata *generale* travolge le recinzioni, ristabilisce la complicità fra l'attore e il popolo al quale appartiene e, mentre consente allo Stato maggiore nazista di godere della propria conclamata diversità, permette agli altri di godere a loro volta di quel denunciato isolamento. Le reazioni rimbalzano di fila in fila perché: «L'assurdità non è la sorgente del comico, ma un efficace mezzo di rivellarcelo»⁶. Proprio a teatro, grazie al gioco comico, per un attimo le maschere erano cadute.

Una volta spediti ad Auschwitz 80.000 deportati, il compito di Westerbork si esaurisce mentre la Germania va incontro alla sconfitta. Il 12 aprile del 1945 l'armata canadese libera quei pochi prigionieri addetti all'amministrazione di quanto rimaneva del lager. Il comandante Gemmeker, arrestato e condannato a dieci anni di detenzione per crimini di guerra, avrà modo di difendere il suo operato di “impresario teatrale” sostenendo che

⁵ La nota mistica olandese non riusciva a tollerare la presenza di spettacoli leggeri in tanta devastazione. Cfr. E. HILLESUM, *Lettere*, Adelphi, Milano 2013.

⁶ H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, (1900), Rizzoli, Milano 2001, p. 101.

era un modo di placare le tensioni del lager; quanto all'irriverenza con cui combinava comicità e lutto, asserisce di aver agito nell'assoluta ignoranza di quel che attendeva la maggior parte degli internati. I "suoi" comici, però, aveva cercato di proteggerli inviandoli a Theresienstadt piuttosto che in Polonia. Ma nella grande deportazione di ottobre del '44, che aveva decimato la popolazione del maggiore lager ceco, l'intera troupe finisce ad Auschwitz. Eppure, persino in quell'eccidio di massa, quando della loro "eccellenza" non era rimasto più nulla, qualcuno riceve la grazia efferata di un dettaglio che proveniva dalla sua passata gloria; nella folla di persone stremate Ehrlich non passa inosservato: fra le SS c'è chi riconosce la sua celebrità e puntandogli contro le armi da fuoco lo invita a "farlo" ridere, prima di spedirlo nelle camere a gas. Willy Rosen, il suo partner più assiduo nel cabaret di Westerbork, dal convoglio che lo trasportava alla destinazione estrema aveva lasciato cadere la sua ultima composizione: «Ovunque si può sempre trovare/ Uno che accende gli sghignazzi/ Ovunque si può sempre trovare/ Uno che fa cose da pazzi/ Uno da destinare/ A essere un giullare/ Ah la gente si divaga/ Ma è sempre lui che paga./ Dovunque Uno ci sta/ Che, per Voi, il buffone fa»⁷.

⁷ W. ROSEN in V. KÜHN, «Zores haben wir genug...», in AA.VV., *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Akademie der Künste, Edition Hentrich, Berlin 1992, p. 112.