

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Indomita yidishe mame. Ida Kaminska e la sua famiglia teatrale

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1659848> since 2018-02-13T10:38:12Z

*Publisher:*

Accademia University Press

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

**TUTTO ERA MUSICA**  
**Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish**  
**tra Europa e America**

**vol. VII**

aA

**Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish  
tra Europa e America**

- I. Antonio Attisani con Veronica Belling, Marida Rizzuti e Luca Valenza,  
*Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish*
- II. *Luci, ombre e voci sullo schermo yiddish*
- III. Antonio Attisani, *Da Odessa a New York: una Grande Aquila, un re dello shund  
e altre stelle vagabonde*
- IV. *Maurice Schwartz e la "Commedia dell'arte yiddish" della seconda età dell'oro*
- V. Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e  
nella morte*
- VI. Claudia D'Angelo, *Re Lear. Storia di uno spettacolo yiddish sovietico*
- VII. Giulia Randone, *Indomita yidische mame. Ida Kaminska e la sua famiglia teatrale*
- VIII. Marida Rizzuti, *La terza generazione: Molly Picon e gli artisti yiddish born in Usa*

**Indomita  
yidishe mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale**

**Giulia  
Randone**

**aA**

**Indomita  
yidishe mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale**

Volume realizzato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino

© 2018  
**Accademia University Press**  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione febbraio 2018  
isbn 978-88-99982-71-3  
edizione digitale [www.aAccademia.it/yiddish7](http://www.aAccademia.it/yiddish7)

book design [boffetta.com](http://boffetta.com)

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

<b>Solitudine e resistenza di un'attrice</b>	Antonio Attisani	VII
<b>Premessa. Abitare Yiddishland</b>		XIII

## Parte prima. La vita

<b>I. Lo spazio del teatro</b>		3
<b>1. Educazione teatrale</b>		3
1.1. I primi passi		4
1.2. La scelta dello yiddish		12
1.3. Il Teatr Kaminski		12
<b>2. Il debutto di Ida</b>		26
2.1. In cerca della propria strada		27
2.2. Con Zygmunt Turkow, una lunga tournée		35
<b>3. Varshever Yidisher Kunst-teater</b>		39
3.1. La fondazione		40
3.2. Un documento prezioso		47
3.3. Il secondo <b>УКТ</b>		53
<b>4. Gli anni Trenta</b>		56
4.1. L'ensemble Ida Kaminska		64
4.2. Il terzo <b>УКТ</b>		71
<b>5. Guerra e sovietizzazione</b>		76
5.1. Il Teatro Statale Yiddish dell'Ucraina Occidentale		79
5.2. La fuga verso est		85
5.3. La realtà moscovita e il ritorno in Polonia		88
<b>6. Verso la creazione di un Teatro Statale Yiddish in Polonia</b>		92
6.1. Nuove basi		93
6.2. A capo della scena yiddish del dopoguerra		96
6.3. Un repertorio strategico		105
<b>7. Varshe, ritorno e ripartenza</b>		111
7.1. Il volto del teatro yiddish nella capitale		112
7.2. Vecchie e nuove storie		119
7.3. Riconoscimenti, compromessi e frizioni con il potere		130

## Parte seconda. Le opere

<b>II. <i>Mirele Efros</i></b>		151
<b>1. L'incontro con Jacob Gordin</b>		151
<b>2. Madre e maestra</b>		164

Indice		
	<b>3. Una pièce, per tutta la vita</b>	173
	<b>4. La regina Lear del dopoguerra</b>	195
	<b>5. Un epico melodramma</b>	213
	<b>III. <i>Muter Kuraj un ire kinder</i></b>	227
	<b>1. Il Berliner Ensemble arriva in Polonia</b>	227
	<b>2. Due registi e un'attrice sotto il segno di Brecht</b>	241
	<b>3. Al lavoro su <i>Madre Courage</i></b>	257
	<b>4. Da iena a <i>mater dolorosa</i></b>	282
	<b>5. Ombre dall'epoca dei forni</b>	295
	<b>IV. <i>Hope against Hope</i></b>	310
	<b>1. Il fiume carsico dello yiddish</b>	313
	<b>2. L'epilogo</b>	322
	<b>Ringraziamenti</b>	329
	<b>Indice dei nomi e dei titoli</b>	331

Indomita  
yidishe mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale

## Solitudine e resistenza di un'attrice

Antonio Attisani

aA

La nostra serie di volumi sul teatro yiddish nasce da un intento dichiaratamente monumentale, vale a dire festosamente celebrativo ma soprattutto realizzato in forma di opera multi-dimensionale e collettiva, come una raccolta di informazioni storiche e di analisi critiche che può essere esaminata da diversi punti di vista, sia in senso sincronico che diacronico. Tutti i singoli volumi, focalizzati a raccontare le più significative vicende biografiche e artistiche, sono importanti e nell'insieme costituiscono la storia più completa e aggiornata di questa quasi centenaria civiltà teatrale la cui conoscenza è per molti versi preziosa, tra l'altro essendo una delle radici sepolte del teatro e del cinema contemporanei. Una volta completata, la serie risulterà chiaramente essere un indice commentato di possibili studi a venire. Oltre ai motivi appena accennati, sarà necessario anche cogliere con maggiore precisione nella peculiare vicenda teatrale la sciagura dell'antisemitismo, culminato nella seconda guerra mondiale e nella Shoah. Dei sei milioni di ebrei assassinati dai nazisti e dai loro complici, cinque erano parlanti yiddish. Il poeta e martire Itzhak Katzenelson ha espresso in modo preciso e toccante il senso di questo crimine nel proprio *Canto del popolo yiddish messo a morte*: «O sciocco goy, hai sparato all'ebreo ma la pal-

VII

lottola ha colpito anche te! E ora chi ti aiuterà a costruire le tue nazioni? Chi ti darà tanto cuore e tanta anima? E quelle teste calde dei miei comunisti non litigheranno più con i miei bundisti [...]. Oh! Se poteste litigare ancora ed essere vivi! Ahimè, non c'è più nessuno... c'era un popolo, e ora non c'è più... c'era un popolo... e ora è scomparso!».

Nel contesto di questa celebrazione in forma di studio il presente volume ha un valore particolare perché si sofferma con affetto e competenza su un capitolo della tradizione teatrale yiddish estereuropea cui gli attori e i drammaturghi di origine polacca e lituana hanno dato un contributo non secondario. È una tradizione assai meno conosciuta di quella sviluppata in America, alla quale d'altronde hanno contribuito molti talenti provenienti dai paesi citati.

La vita e la carriera artistica di Ida Kaminska sono contrassegnate dal costante impegno nello sviluppo di un teatro yiddish di alto livello artistico da proporre al mondo moderno. La sua è un'avventura esaltante e drammatica dispiegatasi prima e dopo la seconda guerra mondiale e la Shoah, dagli anni Venti agli anni Sessanta, vale a dire dalla cosiddetta «seconda età dell'oro» del teatro yiddish al suo fatale declino, contro il quale l'attrice ha speso le proprie ultime energie. La sua storia e quella della sua grande famiglia artistica è dunque parallela nel tempo e nel significato a quella di altri attori, soprattutto Maurice Schwartz, cui è dedicato il quarto volume di questa serie. Anche Schwartz ha speso tutta la propria vita in un titanico sforzo di modernizzazione artistica e tecnica del teatro yiddish negli Stati Uniti e nelle Americhe.

Tra l'altro, per trovare sulla scena una compassione per il reale e una felicità da condividere con il pubblico entrambi hanno dovuto rinunciare alla pienezza degli affetti e alla serenità familiare. La somiglianza tra queste due eccezionali personalità è profonda: si sono impegnati a sviluppare il teatro yiddish senza tradirne la peculiarità e persino i compromessi ai quali hanno dovuto talvolta piegarsi non li hanno mai indotti a smettere di studiare e di sperimentare. La loro fedeltà a una rigorosa e originale idea di teatro si evidenzia nel rifiuto ribadito sino alla fine di abbandonare una lingua straordinariamente plastica, naturalmente teatrale potremmo dire, benché resa progressivamente marginale dagli eventi storici, una lingua ricca di sfumature che vanno dalle vette del tragi-

co al mare dell'ironia, una *lingua grottesca* destinata a essere abbandonata nel secondo dopoguerra non soltanto perché la gran parte dei suoi parlanti erano stati assassinati ma anche perché i sopravvissuti e i loro eredi si sono progressivamente integrati nei paesi d'insediamento o nel nuovo stato di Israele, che invece ha optato per l'ebraico come lingua nazionale. Entrambe le loro vite, comunque, sono caratterizzate da grandi compimenti e altrettanto grandi fallimenti.

Naturalmente là dove vi sono somiglianze vi sono anche differenze. La prima differenza tra loro è quella tra una donna e un uomo, una sfumatura decisiva. Le condizioni sociali con le quali l'attrice ha dovuto fare i conti erano decisamente più ostiche in quei decenni cruciali. Dunque bene ha fatto Giulia Randone a insistere, anche contro le perplessità del sottoscritto, nel sottolineare fin dal titolo che la storia di Ida Kaminska è quella di una donna e madre che sceglie la professione teatrale e declina la propria femminilità con intelligenza, compassione e spirito di sacrificio, senza mai rinunciare alla felicità creativa pur in un mondo sordamente ostile. Tutto ciò trovandosi non di rado in conflitto con gli uomini della propria cerchia, del mondo del teatro e del mondo in generale.

Per Schwartz e l'America lo yiddish è diventato poco a poco un tesoro sepolto nella memoria di pochi e infine dissolto a causa dell'assimilazione. Per lei è diverso: Kaminska agiva soprattutto in Polonia, un paese fondamentale per l'Europa moderna e particolarmente sofferente per motivi sempre diversi e sempre uguali: prima il dominio straniero e il periodico smembramento, poi l'antisemitismo, il fascismo e il nazismo, culminati con lo sterminio sistematico degli ebrei, poi ancora con il regime comunista che poco a poco ha emarginato i pochi ebrei sopravvissuti, senza contare l'ondivaga politica della chiesa cattolica nelle diverse fasi. Le è stato risparmiato il confronto con il postcomunismo, caratterizzato da una incerta "dialettica" tra disparate istanze etiche e culturali, da una parte, e la soverchiante pressione derivante dallo sviluppo dell'economia mondialista dall'altra. Eppure oggi, in entrambi i paesi e un po' dappertutto nel mondo, si registra un ritorno di interesse per la lingua e la cultura yiddish, anche se il fenomeno è ancora timido e non ha ancora affrontato alcune grandi questioni. È indubbio, comunque, che abbia prevalso quanto è stato deciso nel momento del-

la fondazione dello stato di Israele circa la centralità della lingua ebraica continuamente aggiornata e la messa a lato dello yiddish come elemento e contrassegno di un passato da ri-conoscere e di un presente sommerso. Nella situazione unica al mondo di un paese autenticamente democratico e incredibilmente traboccante di tradizioni e contraddizioni, lo yiddish è oggi ridotto a lingua di alcuni ambienti ultra-ortodossi e chassidici di ebrei conservatori (*haredim*) per i quali è diventato l'emblema di una presa di posizione anti-modernista che rigetta ogni influenza esterna. Dall'altra parte del mondo, invece, il portato poetico della lingua yiddish si è disciolto nelle arti performative ed è riconoscibile oggi soprattutto in campo musicale.

Tutti i volumi della nostra serie mantengono sullo sfondo la questione ebraica del tempo presente e orientano la narrazione verso le forme di vita degli artisti e la vita delle forme da essi create. Nel caso di Ida Kaminska qui abbiamo la prima monografia a lei dedicata, che si è potuta realizzare soltanto per la profonda competenza e l'amore dell'autrice per la lingua materna polacca. È uno studio denso, composto di capitoli che sono di per sé altrettante concise monografie, uno studio condotto coraggiosamente fino alla scelta di concentrarsi su due spettacoli come *Mirele Efros* e *Madre Coraggio*, così da analizzarli con estrema accuratezza (anche questo per la prima volta) ed evidenziarne i tratti salienti di interpretazioni originali, benché da alcuni ritenute contestabili. Per esempio nel caso di *Madre Coraggio* Ida Kaminska può essere posta a confronto con Helene Weigel, compagna di vita di Bertolt Brecht e prima interprete del personaggio, ebrea austriaca che a ventisei anni aveva dato polemicamente le "dimissioni" dalle proprie origini. Kaminska interpretava l'opera e recitava il personaggio in un modo lontano dai canoni del teatro epico, sollevando fiere discussioni. Ciò avveniva perché il testo era stato da lei realmente "tradotto" in yiddish fino nella più profonda motivazione poetica.

Il lettore avrà modo di constatare quanto molte pagine dell'autrice propongano una lettura nuova e profonda di questa biografia novecentesca, tra l'altro priva di qualsiasi scivolamento romantico o nostalgico sul mondo perduto, persino sulla stessa figura della *yidische mame*. Così emerge il senso di un'arte realizzata sempre *dal vivo*, nelle circostanze

date e non negli empirei di un pensiero “da camera”, una evidenza finora scarsamente rilevata dagli studi. Vi sono in queste pagine alcune analisi risolutive e utili a delineare una storia più accurata del teatro yiddish, passaggi su un teatro che non riflette le apparenze ma riflette sulle apparenze, aprendo squarci su livelli di realtà e prospettive euristiche tanto profonde e inedite quanto emozionanti e riconoscibili da un grande pubblico. Si evidenzia così la funzione non intrinsecamente ideologica dell'arte, una dimensione etica e problematica che è stata per l'attrice, tra l'altro, causa dei difficili rapporti con il regime comunista e si è concretizzata in una vita che, benché ossessivamente spiata dal regime – si pensi alla ingente quantità di «annotazioni di servizio» circa le presunte attività politiche e le sospette posizioni anti-governative di Kaminska – ha manifestato sempre una forma di resistenza.

Alla fine della propria premessa Giulia Randone scolpisce il titolo segreto di questo volume, titolo che potrebbe essere quello del quadro di un grande pittore del Rinascimento: «Ritratto di un'attrice luminosa, immersa in una grande solitudine». Ida Kaminska è una personalità che emana luce attraverso le immani tragedie del Novecento e che, anche per questo, offre una grande lezione per il futuro.

Questo è un libro su una grande donna del secolo scorso scritto da una donna di oggi che in tempi di pace e benessere, sia pure limitati alla parte di mondo in cui ci troviamo a vivere, vuole comprendere i motivi dell'inquietudine e della felicità creativa di un'attrice, madre, moglie, capocomico, regista, certamente degna di ricordo come tutti gli artisti del teatro yiddish, ma figura di primo piano in una stagione straordinaria contrassegnata dai bruschi rimbalzi imposti dal secolo breve.

La civiltà teatrale (e cinematografica) yiddish non dispone di luoghi museali e documentali vivi e ben organizzati attraverso i quali farsi conoscere e nemmeno nelle università è ancora oggetto della considerazione che meriterebbe. In ogni caso, se il mulino del teatro yiddish non c'è più, il vento c'è ancora e può alimentare altre creazioni. In questo contesto i nostri studi sono una piccola cosa, ma le gocce possono essere causa di grande fertilità se cadono nel posto giusto. “Tutto era musica”, benché opera più aggiornata e superiore per mole

**Indomita  
yidische mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale**

a quelle che l'hanno preceduta, ha soprattutto l'ambizione di invitare a molti ulteriori possibili approfondimenti, che spettano agli studiosi e agli appassionati dei quali noi speriamo di accrescere il numero.

aA

«Qualcuno si ricorderà di Ida Kaminska? A chi è necessaria la memoria di questa attrice?»,<sup>1</sup> si domandava trent'anni fa lo scrittore ebreo polacco Adolf Rudnicki. Allo stesso modo anche noi potremmo chiederci a che cosa serva, oggi, ricordare e interrogare il lavoro di un'artista che alcuni consideravano anacronistica già nel dopoguerra. Perché rievocare un mondo sommerso come quello ashkenazita e un fenomeno storicamente esaurito come il teatro ebraico in lingua yiddish nato in seno a quella cultura? Che cosa spinge un artista come Moni Ovadia a dire che «il teatro del Novecento, il teatro moderno, nasce con un contributo fondamentale della scena della *yiddishkayt*»<sup>2</sup> e del suo dinamico intreccio di racconto, canto e danza? E perché il drammaturgo americano Tony Kushner – autore della celebre pièce *Angels in America* – dichiara di sentirsi un erede diretto del teatro yiddish e di avere beneficiato delle aspirazioni di quella cultura in cui «the seriousness [...] and the entertainment [...] is an understand that what is deep and profound and complicated doesn't

XIII

1. Adolf Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 124.
2. Moni Ovadia, *La forza della tradizione*, in Ben Zimet, *I racconti dello Yiddishland*, Garzanti, Milano 2001, p. 286.

need to be elitist or removed, that all people are smart and that anybody with a good head can get a fairly complicated kind of entertainment»?<sup>3</sup>

Queste affermazioni suggeriscono che il teatro yiddish non solo ha influenzato e fertilizzato la cultura performativa europea e americana del Novecento, ma ha qualcosa da dire anche a un'epoca di generale disaffezione per la scena come quella presente. Oggi che il teatro sembra configurarsi come la meno popolare tra tutte le arti, recuperare la memoria di una civiltà teatrale che si è distinta non per i suoi testi, ma per le straordinarie bio-grafie dei suoi protagonisti, può essere particolarmente prezioso. Mettendo da parte la drammaturgia, che nel caso yiddish non ha mai prodotto capolavori, possiamo concentrarci sulle attrici e sugli attori che – insieme agli spettatori – hanno fatto del teatro un itinerario di conoscenza e formazione dell'essere umano nutrito dalla grottesca compresenza di istanze comiche e tragiche. Questa costellazione di artisti professionisti, protagonista di un'avventura iniziata a metà dell'Ottocento e durata circa un secolo, presenta una sua attualità e vitalità per l'oggi perché ha realizzato «un'attività gnosisco-patica collettiva [...] tenendo al centro il “sentimento della conoscenza” e il piacere teatrale»,<sup>4</sup> incarnando un modo di fare il teatro lontano tanto dall'elucubrazione solipsistica quanto dall'idea di una pausa d'evasione dai seri appuntamenti della vita.

La studiosa Sonia Sarah Lipsyc ha dimostrato che la comparsa di un vero e proprio teatro ebraico è da ricondurre a un periodo storico in cui si allentò il vincolo che teneva unito il popolo ebraico nel segno della religione, ossia dell'Alleanza con Dio e della Rivelazione, attraverso un patto che conferiva un'«identità narrativa [...] alla comunità che si racconta».<sup>5</sup> Venendo meno quella identità narrativa, il teatro divenne un

3. Cfr. Tony Kushner, che rievoca la propria esperienza di membro di una famiglia di ebrei della diaspora, nell'intervista raccolta all'interno del video *Jewish Americans – excellent piece on Yiddish Theater* (Public Broadcasting Service, gennaio 2008): <<https://www.youtube.com/watch?v=VDoTugbLZO8>>.

4. Antonio Attisani, con Veronica Belling, Marida Rizzuti, Luca Valenza, *Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish*, vol. 1 *Tutto era musica. Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish tra Europa e America*, Accademia University Press, Torino 2016, p. 46.

5. Cfr. Sonia Sarah Lipsyc, *La Révélation et le théâtre, de la page talmudique à la scène*, «Les cahiers du judaïsme», *Un théâtre juif?*, 14, 2003, pp. 4-13.

luogo in cui mettere alla prova nuove scritture di sé attraverso un confronto con il presente e con una tradizione sciolta dalle sue implicazioni esclusivamente religiose. In questo senso è indubbio che il teatro yiddish abbia offerto un contributo fondamentale allo sviluppo e alla custodia di una nuova identità ebraica nell'epoca moderna.

La prospettiva scelta da questo libro è però differente. In linea con la direttrice di sguardo indicata dagli studi inaugurati da Antonio Attisani, che si vanno via via raccogliendo in questa collana, al centro dell'indagine non si pone la questione culturale e identitaria ebraica – sfondo imprescindibile del quale si tiene conto – ma il peculiare sapere autobiografico che si esprime attraverso la vita e le opere di un'attrice-autrice come Ida Kaminska. Ecco perché guardiamo all'opera teatrale di questa carismatica artista come a un percorso individuale di conoscenza che si mette in scena, cioè si racconta, si rappresenta e si canta, più che leggerla come epitome della vicenda del popolo ebraico.

Ida Kaminska è stata protagonista, insieme alla propria famiglia, di oltre un secolo di storia del teatro yiddish e questo libro nasce anche dall'esigenza di colmare una lacuna dedicandole uno studio monografico, finora inesistente. Considerata la sua importanza nel panorama teatrale yiddish e in quello polacco del dopoguerra potrebbe stupire l'assenza di un lavoro critico specifico, ma va segnalato che gli studi in questo settore, fatta eccezione per alcune opere pionieristiche, sono ripresi in maniera significativa soltanto negli ultimi decenni. L'attenzione per il teatro yiddish si iscrive infatti nel più vasto fenomeno di rinnovato interesse da parte di artisti e studiosi nei confronti della cultura in questa lingua, che si è diffuso sia negli Stati Uniti sia in Polonia<sup>6</sup> negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso e si è tradotto in campo scientifico in pubblicazioni, convegni e corsi di lingua e in ambito divulgativo in numerosi festival.

6. A differenza di paesi come gli Stati Uniti, in Polonia la maggioranza degli studiosi che si occupa di temi ebraici non ha origini ebraiche oppure proviene da famiglie assimilate nella società polacca, spesso da molte generazioni. Per una panoramica degli studi giudaici in Polonia dal 1944 al 2011 e in particolare dell'attività dei centri di studio sulla storia e sulla cultura ebraica, sui gruppi di ricerca e sulle pubblicazioni più importanti cfr. Joanna Nalewajko-Kulikow, *Gli studi giudaici in Polonia: passato, presente e prospettive future*, «poloniaeuropae», 2, 2011, pp. 1-13, <[http://www.poloniaeuropae.it/pdf/Nalewajko-Kulikow\\_studi-giudaici.pdf](http://www.poloniaeuropae.it/pdf/Nalewajko-Kulikow_studi-giudaici.pdf)>.

In Polonia, la ripresa degli studi sulla scena yiddish è stata inaugurata nel 1992 dalla pubblicazione di un volume monografico intitolato *Il teatro ebraico in Polonia fino al 1939* per opera della rivista di studi teatrologici «Pamiętnik teatralny». In realtà, l'idea di dedicare un numero al teatro ebraico, soffermandosi in particolare sul ventennio tra le due guerre, risaliva al 1964 ed era stata discussa dal redattore ed eminente storico del teatro Zbigniew Raszewski insieme a Ida Kaminska e al marito e collega Meir Melman; la futura pubblicazione era stata addirittura annunciata sulle pagine di «Nasz Głos» (La nostra voce), supplemento polacco dell'unico giornale yiddish del dopoguerra, il «Folks-Shtime» (La voce del popolo). Per supplire alla mancata conoscenza della lingua yiddish da parte degli studiosi polacchi, i curatori avevano deciso di chiedere aiuto a Meir Melman, che oltre a conoscere la lingua si interessava alla storia del teatro yiddish e aveva condotto uno studio sul tema.<sup>7</sup> La campagna antisemita seguita allo scoppio della Guerra dei sei giorni e il conseguente esilio di Ida e Meir dalla Polonia interruppero però il progetto, di cui si tornò a ridiscutere soltanto nel 1975, in occasione dell'unica visita nel paese della coppia. Questo piano di lavoro non si sarebbe tuttavia mai concretizzato.

Nel frattempo però Raszewski, docente presso la Scuola Statale Superiore di Teatro di Varsavia, continuava a incoraggiare i propri allievi a studiare il teatro yiddish, basandosi sulle fonti disponibili in lingua polacca, e a metà degli anni Ottanta l'idea della pubblicazione tornò a sembrare possibile. Un impulso essenziale alla realizzazione dell'impresa fu offerto dai contatti allacciati con lo studioso israeliano Chone Shmeruk, storico della letteratura yiddish, e con il ricercatore americano Michael C. Steinlauf, esperto di storia del teatro yiddish, che in quel momento si trovavano in Polonia. Raszewski si dedicò con passione alla pubblicazione del volume, che sperava avrebbe inaugurato un nuovo filone di studi sulla storia del teatro, fino agli ultimi giorni della sua vita. Questa eredità fu raccolta da alcuni studiosi polacchi che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, parteciparono ai

7. Lo studio sarebbe stato pubblicato alcuni anni più tardi, cfr. Marian Melman, *Teatr żydowski w Warszawie w latach międzywojennych*, in *Warszawa II Rzeczypospolitej 1918-1939*, a cura di Marek Drozdowski, I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, pp. 381-400.

seminari condotti da Chone Shmeruk e accolsero il suo invito a studiare le scene yiddish fiorite in città come Cracovia e Łódź. Il risultato di tali ricerche fu presentato pubblicamente nell'autunno del 1993 a Varsavia in occasione di una conferenza internazionale dedicata al teatro in lingua yiddish ed ebraica in Polonia, i cui interventi furono pubblicati cinque anni più tardi nel volume *Il teatro ebraico in Polonia*, curato da Anna Kuligowska-Korzeniewska e Małgorzata Leyko. A differenza della panoramica proposta dal «Pamiętnik teatralny», in questa raccolta il contributo offerto da Ida Kaminska e dalla sua famiglia alla storia del teatro yiddish fu posto in primo piano: nel corso della conferenza fu mostrato il film documentario realizzato nel 1968 e dedicato a Ida *Il suo teatro* (di cui si dirà più avanti) e furono invitati a partecipare come ospiti i familiari dell'artista: i figli Ruth e Wiktor e la nipote Erika, da molti anni residenti all'estero. In una pausa tra le sessioni, i partecipanti al convegno fecero inoltre visita al cimitero ebraico di Varsavia per deporre fiori sulle tombe di Ester Rokhl Kaminska e di altre figure autorevoli della cultura teatrale yiddish come gli scrittori Yitskhok Leybush Peretz e Sholem An-ski.

Per quanto riguarda la figura di Ida Kaminska, a oggi la letteratura scientifica angloamericana – generalmente la più attiva nell'esplorare l'universo yiddish – non ha prodotto approfondimenti critici di rilievo, pur incrociando la vicenda artistica della dinastia Kaminski in studi fondamentali sul teatro yiddish come quelli compiuti da Nahma Sandrow<sup>8</sup> e Michael Steinlauf o nell'avvincente panoramica sul cinema yiddish condotta da James Hoberman.<sup>9</sup> Un contributo importante è offerto da risorse online come The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, il Museum of Family History, il Jewish Women's Archive, la Jewish Virtual Library, il Center for Jewish History, la Jewish Encyclopedia, Yiddishkayt e il

8. Nahma Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 1996 (prima ediz. 1977).

9. J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Dartmouth College Press, New York 2010, ma lo studio risale in realtà al 1991, anno in cui il Museum of Modern Art di New York ha realizzato la mostra *Yiddish Film Between Two Worlds*. In lingua inglese, il primo studio storico-critico sul tema era stato condotto da Eric A. Goldman nel 1988 e ripubblicato di recente in una nuova edizione: *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film, Past and Present*, Holmes&Meier Publisher, Teaneck 2011.

più recente Digital Yiddish Theatre Project, che mettono a disposizione voci enciclopediche, memorie di artisti yiddish in traduzione e apparati iconografici.

In italiano, il primo saggio pubblicato su Ida Kaminska è il profilo storico-biografico curato da Laura Quercioli Mincer, contenuto all'interno del ricco volume *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*,<sup>10</sup> cui hanno fatto seguito i contributi di chi scrive.<sup>11</sup>

Comprensibilmente, gli studi sulla famiglia Kaminski hanno conosciuto maggiore sviluppo in Polonia. Tra i ricercatori polacchi che si sono distinti in questo campo occorre ricordare le docenti dell'Università di Łódź, capofila dell'edizione antologica sul teatro yiddish già citata, Małgorzata Leyko e Anna Kuligowska-Korzeniewska: quest'ultima, in particolare, conduce tutt'ora un vivace dialogo con il Teatro Yiddish di Varsavia e si è rivelata un'interlocutrice disponibile e appassionata anche di chi scrive; la studiosa Joanna Krakowska, dell'Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze, traduttrice dell'autobiografia di Ida, autrice di alcuni approfondimenti sulla sua opera e curatrice di un interessante progetto di storia multimediale del teatro polacco che ha riservato attenzione anche al teatro yiddish e al lavoro di Kaminska;<sup>12</sup> infine Miroslawa M. Bułat, professore associato

10. Laura Quercioli Mincer, *Ida Kaminska (1899-1980): una vita per il teatro*, in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a cura di Id. e Paola Bertolone, Bulzoni, Roma 2006, pp.159-178.

11. Giulia Randone *La missione fallita di una grande attrice – Ida Kaminska*, Aa. Vv., *Actoris Studium Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 279-311; G. Randone, *Di case, lingue e finestre: Ida Kaminska, attrice yiddish*, «Altre Modernità», Finestre: sguardi e riflessi, trasparenze e opacità (numero speciale), 2015, pp. 156-180; G. Randone, *Do końca artystką, nigdy „emerytką”*. *Listy Idy Kamińskiej i Meira Melmana do Jakuba Rotbauma*, in Aa. Vv., *Inna komparatystyka*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Marina Ciccarini e Mikołaj Sokółowski, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.

12. Ida Kamińska, *Moje życie, mój teatr*, trad. Joanna Krakowska-Narożniak, intr. Jan Kott, Krąg, Warszawa 1995; J. Krakowska-Narożniak, *Ida Kamińska – polski los żydowskiej aktorki*, in *Teatr żydowski w Polsce*, a cura di Anna Kuligowska-Korzeniewska e Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, pp. 414-423; J. Krakowska-Narożniak, *Jubileusze Idy Kamińskiej – Wilno, Łódź, Warszawa*, in *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, a cura di Id., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, pp. 179-187; J. Krakowska, *Meir Ezofowicz, czyli Żydzi*, «Didaskalia Gazeta Teatralna», 113, 2, 2013, pp. 55-64. Krakowska è inoltre ideatrice, insieme a Dorota Buchwald, del progetto *Teatr publiczny. Przedstawienia* (Teatro pubblico. Rappresentazioni), una storia del teatro polacco dal 1765 a oggi che guarda allo spettacolo teatrale come luogo di intersezione di diverse espressioni

dell'Università di Cracovia, autrice di un prezioso volume sul teatro yiddish di Cracovia, di approfondimenti sul lavoro di Zygmunt Turkow e del Teatro Statale Yiddish e al momento unica studiosa in Polonia ad associare solide competenze teatrologiche a una profonda conoscenza della lingua yiddish.<sup>13</sup> I contributi di queste ricercatrici e di altri studiosi i cui riferimenti si troveranno in nota costituiscono il punto di partenza di questo libro, che tuttavia si presenta come un inedito esercizio di lettura e commento della poetica di Ida Kaminska attraverso l'analisi di alcune specifiche opere teatrali, anche alla luce di testimonianze audiovisive fino a oggi del tutto trascurate.

Il volume si articola in due sezioni e quattro capitoli. La prima sezione, intitolata "Lo spazio del teatro", è la più estesa perché ripercorre le tappe principali del progetto sociale e teatrale della famiglia Kaminski: dall'impegno pionieristico di Avrom Kaminski e Ester Rokhl Halpern nella seconda metà dell'Ottocento fino agli estremi tentativi di Ida di tenere in vita la scena yiddish negli Stati Uniti e in Israele negli anni Settanta del secolo scorso; dal lavoro ininterrotto sui testi della tradizione performativa alla ricerca di nuovi soggetti da portare in scena e alle sperimentazioni in campo cinematografico; dall'esigenza di visitare le comunità ebraiche attraverso le tournée al desiderio di radicare la propria ricerca

artistiche e punto di riferimento per il dibattito pubblico e per fenomeni extra-artistici. La studiosa ha dedicato una tappa del ciclo allo spettacolo *Meir Ezofowicz*, diretto e interpretato da Ida, inquadrandolo in una più ampia disamina della rappresentazione dell'ebreo nel teatro polacco: Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.

13. Mirosława M. Bułat, *Krakowski Teatr Żydowski (Krokewer Jidysz Teater) – między szundem a sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006; M. M. Bułat, *From Goldfaden to Goldfaden in Cracow's Jewish Theatres*, in *Yiddish Theatre: New Approaches*, a cura di J. Berkowitz, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford-Portland 2008, pp. 139-155; M. M. Bułat, *Prasa polska a teatr jidysz w Polsce (1947-1956) – parawany dialogu. Część I: wypisy ze świata pozorów*, in *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, a cura di M. Ruta, Austeria, Kraków-Budapest 2008, pp. 101-127; M. M. Bułat, *W poszukiwaniu teatru "żydowskiego": Zygmunt Turkow, in Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di J. Popiel, Kraków 2009, pp. 585-605; M. M. Bułat, *Przemysł lat dwudziestych XX w. we wspomnieniach reżysera żydowskiego Zygmunta Turkowa*, in *Galicyskie spotkania 2008*, a cura di U. Jakubowska, Zabrze 2009, pp. 45-54; M. M. Bułat, *Gry z cieniem, czyli Biedni Polacy patrzą na historię teatru żydowskiego*, in *Nowe historie I. Ustanawianie historii*, a cura di A. Adamiecki-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010, pp. 257-272.

in un luogo-laboratorio che garantisse la stabilità del lavoro. In questa sezione – che coincide con il primo capitolo – si affronta pertanto l’evoluzione della missione teatrale di cui furono promotori, insieme ad altri, Avrom ed Ester Rokhl e che dalla fine della Prima guerra mondiale fu portata avanti e sviluppata da Ida e dai suoi compagni di vita e di lavoro.

Per comprendere appieno il progetto della famiglia Kaminski è necessario inquadrarlo nel più ampio contesto del movimento yiddishista, esempio affascinante di un nazionalismo fondato sulla lingua che promuoveva l’autonomia nazionale e culturale del popolo ebraico nei territori della diaspora. Questo piano di costruzione identitaria nacque in antitesi alle ispirazioni sioniste e in un’epoca storica in cui altri popoli d’Europa, minoranze senza Stato, rivendicavano il riconoscimento dei diritti e delle lingue nazionali come mezzo per ottenere l’autodeterminazione culturale e politica, e conobbe la sua compiuta teorizzazione nel 1908 durante la Conferenza di Czernowitz.<sup>14</sup> I primi sostenitori dello yiddi-

XX

14. I teorici e militanti nazionalisti Nathan Birnbaum e Chaim Zhitlovsky organizzarono nell’agosto del 1908 la Conferenza di Czernowitz nella capitale multiethnica della provincia asburgica della Bucovina. Il programma della conferenza si poneva l’obiettivo di innalzare il prestigio della lingua yiddish, che da metà del secolo precedente aveva intrapreso un processo di modernizzazione simile a quello di altre lingue europee vernacolari. Ci si concentrò soprattutto sulla questione del rapporto tra yiddish e ebraico tentando di determinare se lo yiddish dovesse assumere, a fianco dell’ebraico, il ruolo di lingua nazionale del popolo ebraico o se avesse già sorpassato l’ebraico nella sua rilevanza per la vita contemporanea e meritasse pertanto di diventare la lingua nazionale esclusiva. I dibattiti infervorati si conclusero con una soluzione di compromesso: la lingua yiddish fu dichiarata una delle lingue nazionali del popolo ebraico, che rimaneva libero di decidere la propria attitudine rispetto all’ebraico. In retrospettiva, la Conferenza di Czernowitz è stata vista talvolta come il culmine del nazionalismo yiddish, talvolta come la falsa partenza di un movimento sfortunato. L’anniversario dell’evento rimase un riferimento importante nella storia della cultura yiddish, anche se da esso non emerse alcun corpo politico in grado di portarne avanti il lavoro e l’aspirazione a un sostegno statale per la cultura yiddish trovò scarsa realizzazione. In Unione Sovietica lo yiddish fu ufficialmente riconosciuto come lingua nazionale del proletariato ebraico, ma fu sempre ideologicamente sorvegliato; la cultura comunista in lingua yiddish ricevette sostegno da parte dello Stato soltanto fino alla fine degli anni Trenta, quando la maggior parte delle istituzioni ebraiche fu soppressa. Gli altri stati dell’Europa Orientale con una significativa percentuale di parlanti yiddish non mantennero le promesse fatte nel Trattato internazionale delle minoranze (1919) di offrire sostegno economico alle scuole ebraiche. Ciononostante, all’alba della Seconda guerra mondiale lo yiddish era una lingua globale, con un numero di parlanti che si aggirava tra gli undici e i tredici milioni, protagonisti di una cultura dinamica e vibrante che si estendeva dall’Europa alle Americhe, dal Sudafrica alla Palestina. Cfr. Aa. Vv., *Czernowitz at 100: the first Yiddish language*

aA

shismo erano membri di un'élite secolare e consapevoli che le loro aspirazioni non erano del tutto condivise dalle masse ancora largamente ortodosse, dal ceto piccolo-borghese e dalle classi lavoratrici, che pure aspiravano a rappresentare. Il loro obiettivo era preparare le generazioni più giovani ad abbracciare una nuova identità ebraica, eretta sulla cultura tradizionale ma capace di trascenderla, e liberare la lingua e la cultura yiddish dai retaggi più religiosi e provinciali. Sulla scorta delle idee nazionaliste e liberaliste, immaginarono un intero apparato formativo in lingua yiddish che potesse diventare parte integrante della cultura multietnica degli stati d'Europa e che comprendesse un sistema educativo sovvenzionato dallo Stato, organi di informazione, un'accademia linguistica e il teatro.

Nel primo capitolo si esplora lo spazio fisico e spirituale occupato da un teatro che metteva a sintesi le aspirazioni yiddishiste con la lezione illuministica (nella sua versione ebraica denominata Haskalah) di educare le masse, per istruirle e farle uscire dai ghetti, e che nei primi decenni del secolo si espresse in una miriade di compagnie professioniste e amatoriali, per poi ridursi nella seconda metà del Novecento alla solitudine e al ruolo di portavoce di un mondo annientato. Un teatro nato in una società diasporica, che si rivolgeva al contempo a chi condivideva un territorio ma anche alle comunità ebraiche lontane. Un teatro nomade per necessità relazionali ed economiche, ma radicato nella cultura yiddish e in cerca di luoghi fisici e comunità che ne assicurassero la continuità nel tempo. Un teatro nato in seno a una cultura che costituisce il retroterra ancestrale di circa l'ottanta per cento degli ebrei nel mondo, ma in grado di parlare a chiunque, indipendentemente dalla nazionalità e dalla fede.

Se fosse stato possibile, i documenti personali di Ida Kaminska e dei suoi colleghi li avrebbero presentati come «cittadini di Yiddishland»: credo infatti sia la dicitura più precisa per definire l'appartenenza e l'identità di molti protagonisti del teatro yiddish. Con il termine Yiddishland si intende uno spazio concreto eppure privo di un *limes* politico, che abbracciava un vasto territorio abitato dalle comunità ebraiche dell'Europa centro-orientale e che oggi includerebbe

*conference in historical perspective*, a cura di Kalman Weiser e Joshua Fogel, Lexington Books, Lanham 2010.

stati come la Polonia, l'Ucraina, l'Estonia, la Lettonia e la Lituania, l'Austria, la Bielorussia, la Repubblica Ceca e la Slovacchia, la Romania e la Repubblica di Moldavia, nonché le regioni occidentali della Russia. Questa vasta entità spaziale corrispondeva, in buona parte, all'antica Confederazione polacco-lituana, che dal 1569 al 1795 riunì il Regno di Polonia e il Granducato di Lituania in un'unica compagine trasformandola nel più grande stato europeo del tempo, esteso dal Mar Baltico al Mar Nero. Difficile è tuttavia stabilire con precisione i confini dello Yiddishland, paese senza frontiere che molti studiosi preferiscono definire più semplicemente come il territorio in cui si parlava la lingua yiddish e in cui, proprio attraverso la lingua, per quasi dieci secoli si sviluppò una civiltà yiddish. Di certo la Polonia, nei suoi confini storici, ne fu l'epicentro: qui la lingua crebbe e produsse alcune delle più importanti opere letterarie e artistiche, in un intreccio fertile con le lingue, le culture e le forme sociali che la circondavano.<sup>15</sup>

Lo sterminio delle comunità ebraiche da parte della Germania nazista ha cancellato anche il territorio geografico dello Yiddishland lasciando al suo posto, per molti decenni, uno spazio deserto, tanto dal punto di vista materiale quanto spirituale. Oggi, gli eredi di coloro che abitavano lo Yiddishland sono sparsi in tutto il mondo, ma continuano a incarnare una forma di cittadinanza, per quanto differente: per molti di loro lo Yiddishland rivive ogni volta che un gruppo di ebrei si riunisce per parlare yiddish e fare qualcosa insieme.<sup>16</sup>

Di questo storico e tuttora vitale Yiddishland la famiglia Kaminski è stata una leggenda: non c'è infatti testimonianza dell'anteguerra che non menzioni Ester Rokhl e il suo ruolo di «madre del teatro yiddish» o che non ricordi la famiglia allargata che anche Ida seppe costruire attorno a sé e che incluse la collaborazione con dinastie artistiche del calibro dei Turkow e dei Rotbaum. A differenza di molti artisti il cui sapere si è nutrito della cultura dello Yiddishland, la vita di lavoro di Ida Kaminska ha il pregio di essere studiabile. Il se-

15. La tesi che la Polonia sia stata la patria della civiltà yiddish è sostenuta in *Jidyszland – polskie przestrzenie*, a cura di Ewa Geller e Monika Polit, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

16. Si veda la testimonianza del clarinetista klezmer Christian Dawid: <<http://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories/excerpts/woh-ex-0000464>>.

condo e il terzo capitolo del libro, che costituiscono il cuore della ricerca, propongono l'analisi di due spettacoli diretti e interpretati da Ida ai tempi in cui era alla guida del Teatro Statale Yiddish di Varsavia: *Mirele Efros* e *Madre Coraggio*.

La scelta di soffermarsi su queste due opere, tra le più famose nel repertorio postbellico dell'artista, nasce da molte ragioni. La prima è una necessità dettata dalle fonti a disposizione e connessa alla notevole sproporzione tra il materiale che documenta l'attività teatrale di Ida prima della guerra – in gran parte andato distrutto durante il conflitto – e quello che concerne il suo lavoro dopo. Uno studio incentrato sull'arte dell'attore può fare grandi passi avanti quando, alle fonti più tradizionali, si associno la ricerca e l'analisi di documenti audiovisivi e di testimonianze personali. Per quanto riguarda il caso di Ida Kaminska, questo patrimonio è assai più ricco nella seconda fase della sua vita, nella quale peraltro alcuni critici<sup>17</sup> ravvisano il compimento del suo progetto artistico, che prima della guerra sarebbe stato più vincolato ai gusti del pubblico e solo allora avrebbe goduto di maggiore libertà. La disponibilità del materiale audiovisivo ci guida pertanto a privilegiare questo secondo periodo.

La decisione di indagare questi spettacoli nasce però soprattutto dalla volontà di verificare se *Mirele Efros* e *Madre Coraggio*, che rappresentano due filoni distinti del repertorio del Teatro Statale Yiddish polacco, rispecchiassero anche differenti strategie artistiche, sebbene mai esplicitate da Ida Kaminska. Sulle prime potrebbe infatti sembrare che *Mirele Efros*, una delle commedie più popolari del teatro yiddish, sia stata composta nel segno della differenza ebraica e della nostalgia per un mondo che non esisteva più e per un paese che era stato un mosaico culturale e poi sterminato o ridotto all'uniformità. *Madre Coraggio*, invece, anche nella riconfigurazione anti-brechtiana proposta da Kaminska, a prima vista parrebbe non mettere in rilievo in alcun modo la singolarità espressa dalla cultura yiddish e presentarsi invece come una generale critica alla guerra, come il lamento innalzato da

17. È il caso, per esempio, di Szczepan Gąsowski, *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i terażniejszość*, a cura di Id., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, p. 126 e di Andrzej Wróblewski, *Niobe*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy artystycznej*, a cura di Id., Idish Buch, Warszawa 1967, pp. 42-43.

tutti i cittadini d'Europa per le sofferenze causate dal conflitto mondiale.

Focalizzarsi su opere concrete ha significato tentare di sgomberare il più possibile il campo dalle interpretazioni che si sono sovrapposte nel tempo e che hanno informato lo sguardo di chi non ha potuto assistere di persona a questi spettacoli. Nel caso della cultura ebraica ashkenazita la tendenza più diffusa è (ed era già, in parte, nel periodo postbellico) quella di "romanticizzare" il mondo dello *shtetl*, trasportati da una generica e superficiale commozione per la sua dissoluzione. Ricostruire il lavoro compiuto da Ida Kaminska ha permesso di sviluppare l'ipotesi di partenza e di comprendere che in realtà l'attrice, almeno nel dopoguerra, recita sempre lo stesso grande ruolo o, più precisamente, incarna sempre la medesima figura: quella della madre ebrea. Questa figura agisce oltre il testo, che nella cultura del realismo socialista era la categoria dominante dell'arte ed era applicato, come strumento di controllo ideologico, su qualsiasi immagine di mondo.

La *yidische mame* incarnata da Ida sulla scena non ha nulla a che vedere con lo stereotipo che solitamente si ricollega a questa espressione e che nel tempo ha assunto diverse sfumature. Nel XIX secolo la *yidische mame* era associata all'immagine di una donna forte e dominante, la cui autorità non si limitava alle faccende domestiche ma si estendeva ad attività che in altre società erano appannaggio esclusivo di figure maschili, come quelle economiche. Questa figura era molto simile a quella della sua conterranea, la madre polacca (*matka polka*): su entrambe pesava la sensazione di minaccia della propria identità nazionale e l'assenza dei mariti e dei padri nella vita familiare, in un'epoca storica segnata dalle spartizioni territoriali subite dalla Polonia e dalle comuni persecuzioni. Nell'ebraismo ashkenazita, inoltre, si era formato un modello maschile differente da quello di altre culture europee, che prevedeva che l'uomo fosse un istruito della Torah e trascorresse le giornate nel *bet midrash* (la casa dello studio), immerso nei testi sacri. Le donne ebraiche, pertanto, ebbero accesso a sfere e ruoli tradizionalmente maschili, come quelli legati al commercio e all'economia, e spesso si rivelarono più preparate dei mariti ai contatti con la società non ebraica. Alla supremazia femminile nella vita quotidiana contribuì anche l'usanza di contrarre il matrimonio in giovanissima

età e di far seguire alla cerimonia un periodo di circa sette anni (*kest*) in cui la coppia era mantenuta materialmente dai genitori della donna, per permettere al giovane sposo di proseguire gli studi: una condizione che, unita alla precoce maturità delle donne rispetto ai coetanei, cooperò a relegare l'uomo in uno spazio isolato.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo, il risveglio delle aspirazioni nazionalistiche come reazione da una parte all'assimilazione e all'acculturazione e dall'altra all'ondata di pogrom che investirono le comunità ebraiche delle Zone di residenza, spinse la stampa e la letteratura a promuovere la figura della *yidische mame* come custode dell'ebraicità (*yiddishkhey*) e il focolare domestico come luogo preposto all'educazione dei figli nel segno della tradizione. Un'altra peculiarità della *yidische mame* diventava allora lo stretto legame con i figli (soprattutto maschi), la sua premura spesso esagerata e opprimente.

Nel periodo tra le due guerre mondiali la poesia ebraica in lingua polacca caricò poi questa figura di attributi martirologici, ritraendola spesso come una donna anziana che, con il cuore oppresso dall'angoscia e gli occhi pieni di lacrime, attende il ritorno dei figli che si sono dispersi nel mondo allontanandosi dai valori della tradizione. Talvolta la *yidische mame* diventava personificazione dello Shabbat, giorno di festa di cui i figli hanno perso memoria, e dei valori del Vecchio Mondo, e in questa configurazione smarriva i tratti possessivi e combattivi che l'avevano caratterizzata in precedenza. Nello stesso ventennio interbellico le poetesse yiddish lavorarono sul fronte opposto alla decostruzione di questo stereotipo, ridiscutendo il modello antifemminista ereditato e ponendo in primo piano la corporeità e la sessualità femminili.<sup>18</sup>

Nell'incarnazione cangiante proposta da Ida Kaminska la *yidische mame* rivela, di spettacolo in spettacolo, i suoi molteplici volti, coniugandoli sempre in una composizione non dogmatica ma intimamente dialogica. Questa figura luminosa del paesaggio umano dello Yiddishland risplendette anche

18. Cfr. Joanna Lisek, *Jidysze-Mame – ciato i mit*, «Cwiszn. Żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce», 2, 2010, pp. 4-11. Per una ricognizione generale sul tema cfr. anche Rachel Monika Herweg, *La yidische mame. Storia di un matriarcato occulto ma non troppo da Isacco a Philip Roth*, Edizioni Culturali Internazionali Genova, Genova 1996.

nella Polonia del dopoguerra attraverso le creazioni analizzate nel secondo e nel terzo capitolo, affermando la propria differenza rispetto alla raffigurazione canonica della donna proposta dal realismo socialista:<sup>19</sup> non madre-patria imposta, ma donna al contempo fragile e agguerrita, ponte tra il mondo degli antenati e il futuro. Come vedremo, nel teatro di Ida tanto Mirele Efros quanto Madre Courage sono madri yiddish, archetipi di una natura fortemente melodrammatica in cui il bene e il male si confrontano in un contrasto emotivo ed etico che chiama in gioco una pietà tutta ebraica. Individuare questa profonda correlazione tra le figure kaminskiane permette di interrogarsi su cosa significhi per l'artista fare teatro e di verificare se la tesi più consolidata secondo cui avrebbe proseguito la tradizione materna restando nel filone del teatro realista ebraico non debba essere ridiscussa.

Approfondendo il periodo postbellico sarà inevitabile domandarsi anche se e in che modo la sua poetica si sia modificata in relazione alla Shoah e al lavoro in un territorio irrimediabilmente mutato, che aveva perduto quasi interamente la componente ebraica della popolazione e si avviava a trasformarsi in una nazione monoculturale, monoetnica e monoreligiosa. Nella seconda metà degli anni Quaranta, al momento di assumere l'incarico di direttrice dell'unico teatro yiddish in Polonia, Ida si trovò inevitabilmente a ricoprire anche il ruolo di custode della memoria dei morti. Il suo rapporto con la Shoah era però indiretto: come la maggioranza dei protagonisti del teatro yiddish sopravvissuti era scampata alla deportazione e allo sterminio trovando rifugio nei territori dell'Unione Sovietica e – a differenza per esempio dell'ex cognato Jonas Turkow e della moglie Diana Blumenfeld – non era stata testimone di quanto era accaduto. Se dunque era una testimone lo era «per delega»,<sup>20</sup> ma la postura che dispiegò attraverso l'azione teatrale fu il segno netto di una presenza difforme in un mondo costruito sull'o-

19. Per approfondire, eventualmente, cfr. Ewa Toniak, *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

20. Ann Goldstein, Domenico Scarpa, *In un'altra lingua*, Einaudi, Torino 2015, p. 57. È probabile che la prima testimonianza diretta dello sterminio degli ebrei giunse a Ida Kaminska attraverso una lettera inviata da Jonas Turkow, tra i pochi internati nel ghetto di Varsavia a essere sopravvissuto.

blio di quanto era accaduto e su un triste conformismo: una roccaforte circondata dal deserto.

Come vedremo esaminando in particolare alcune creazioni, il teatro di Ida Kaminska riuscì a sottrarsi alle ingerenze sclerosanti delle narrazioni imposte dal potere attingendo forza proprio dalla lingua. Sulla scena l'artista non si lasciò mai tentare dal passaggio a lingue che le avrebbero garantito una più ampia diffusione perché lo yiddish era per lei manifestazione di una "verità acustica": unica lingua in cui incarnare un comportamento mimetico e non la rappresentazione di un'ideologia. Più che dalle implicazioni ideologico-politiche, Ida era attratta dalle potenzialità poetiche di questa lingua, espressione di un'impurità vitale, di una condizione ossimorica di esclusione-inclusione (sia all'interno sia all'esterno della comunità ebraica): spia evidente che l'artista non era interessata all'assimilazione, bensì alla presenza come differenza. Il confronto dialogico con l'alterità fu infatti una delle caratteristiche più gioiose e fertili del teatro yiddish, una forma d'arte che fu profondamente plasmata dalla lingua in cui si esprimeva e che, a sua volta, contribuì a modellare. Questa apertura era resa possibile dal fatto che il teatro era radicato in quella cultura linguistica e nel corpo politico ebraico transnazionale che si nutriva della *yiddishkhey*, ossia dell'«anima yiddish, o meno poeticamente, dell'ebraicità, dell'ethos e di una qualche forma di morale culturale degli ebrei».<sup>21</sup>

Si comprende allora perché un teatro poetico come quello di Kaminska – in cui l'arte performativa era coltivata nella lingua – potesse concepire la traduzione di testi drammaturgici stranieri nella propria pratica scenica, ma non fosse interessato a convertirsi a un altro idioma. Nelle rarissime occasioni in cui l'attrice recitò in una lingua diversa dallo yiddish – in un film per il cinema e la televisione o in un cameo in omaggio a un regista di cui aveva stima – era evidente che si stesse prestando a un progetto diverso dal proprio.

La scomparsa di Ida Kaminska nel 1980 ha sancito la fine definitiva di un'epoca in cui il teatro era una delle più mirabili realizzazioni della cultura secolare yiddish promossa dalla Conferenza di Czernowitz. Lo yiddish oggi non è scomparso ma chi lo parla appartiene a un altro mondo: su circa tredici

21. Stanisław Krajewski, „Jidysz kajt” – *refleksje nieobojętnego niespecjalisty*, in *Jidyszland: polskie przestrzenie* cit., p. 324.

ci milioni di ebrei sparsi in tutto il pianeta, più della metà dei quali cittadini di Israele, coloro che utilizzano lo yiddish quotidianamente sono meno di un milione. La gran parte di essi sono membri di comunità ultraortodosse e chassidiche, ebrei conservatori (*haredim*) per i quali lo yiddish è divenuto l'emblema di una presa di posizione anti-modernista che rigetta ogni influenza esterna. Sul versante opposto, il portato poetico della lingua yiddish si è diluito nel mondo delle arti performative e si esprime oggi soprattutto in campo musicale, dove è più accessibile e universale.

È doveroso sottolineare che, a dispetto del radicamento linguistico, il teatro di Ida Kaminska si è sempre fondato sul dialogo con lo spettatore di qualsiasi appartenenza linguistica e su una condivisione che non escludeva del tutto chi non comprendeva il significato delle parole. Il suo lavoro nasceva e si nutreva del contesto che si è delineato, non era una ricerca identitaria imperniata sulla questione ebraica, bensì una tra le possibili articolazioni dell'esercizio della conoscenza attraverso l'azione.

Da questo indispensabile presupposto deriva anche la necessità di considerare ogni opera di Ida nella sua autonomia formale, nella sua entità di forma che si significa.<sup>22</sup> Nel libro si parte dunque dalle opere e nelle opere si tenta di rinvenire la poetica individuale di Ida Kaminska. Sedotta da quest'artista anche a distanza di anni e attraverso il filtro dei documenti, *consento* con la sua esperienza, le cui tracce sono oggi più visibili nei documenti audiovisivi che non negli scritti altrui, i quali inevitabilmente spostano il fuoco verso chi descrive la propria esperienza di spettatore, raccontando in realtà se stesso attraverso il proprio atto di scrittura.

Nella ricerca delle fonti si è tuttavia tenuto conto sia degli scritti lasciatici da Kaminska sia del punto di vista dei testimoni dell'epoca. Nel primo gruppo rientrano le memorie dell'artista, composte originariamente in yiddish, ma tradotte e pubblicate in inglese nel 1973 con il titolo *My life, my theatre*.<sup>23</sup> Questa autobiografia è un documento prezioso, che va tuttavia accostato con delicatezza e confrontato sempre con altre fonti perché contiene imprecisioni dovute alla distanza

22. A. Attisani, con V. Belling, M. Rizzuti, L. Valenza, *Tutto era musica* cit., p. 38.

23. Ida Kaminska, *My life, my theatre*, a cura di Curt Leviant, Macmillan, New York 1973. Il manoscritto originale yiddish è andato perduto.

temporale dai fatti narrati e alcune semplificazioni ritenute necessarie dall'autrice o dall'editore in vista del lettore americano.<sup>24</sup> La memoria di Ida, poi, si rivela fatalmente selettiva: insiste su alcuni episodi e ne tace del tutto altri, sorvolando spesso su vicende di grande interesse per lo storico del teatro e trattando temi capitali quali il rapporto con il teatro yiddish di Mosca e l'artista Solomon Michoels o la visione di uno spettacolo diretto da Konstantin Stanislavskij alla stregua di aneddoti. Kaminska è poi autrice di alcuni interventi in forma di articoli e, più spesso, di interviste sui quotidiani polacchi, espresse nel codice linguistico caratteristico dell'epoca comunista. A queste si sommano sporadiche interviste realizzate negli ultimi anni in America e in Israele e pubblicate (o in alcuni casi trascritte) in lingua inglese, polacca o yiddish, oltre a documenti e corrispondenze epistolari private.

Del secondo gruppo fanno parte tutte le pubblicazioni inerenti l'attività della dinastia Kaminski e in particolare l'opera di Ida e del Teatro Statale Yiddish di Varsavia, documentata attraverso recensioni in lingua polacca, yiddish, ebraica, tedesca e inglese. Ho poi riservato particolare attenzione alla ricerca di un confronto con i testimoni del lavoro di Kaminska ancora in vita: i tentativi di contattare il figlio dell'artista, Wiktor Melman, la nipote Erika Rosner e l'attrice Helena Wilda Kowalska non sono andati a buon fine, mentre sono riuscita a intervistare l'attore Ignacy Gogolewski, compagno di scena di Ida nel *Franco Quinto* di Dürrenmatt, lo scrittore e attore del Teatro Statale Yiddish Henryk Grynberg e lo scrittore austriaco Martin Pollack, negli anni Sessanta giovane frequentatore della capitale.

La ricerca si è fondata inoltre sullo spoglio del ricco materiale archivistico rinvenuto in Polonia e negli Stati Uniti. A Varsavia ho consultato l'Archivio del Teatro Yiddish oggi intitolato a Ester Rokhl e Ida Kaminska; le cartelle personali di Ida e Meir Melman, dei fratelli Rotbaum e di Konrad Swinarski, che raccolgono recensioni e documenti e si trovano presso l'Istituto Teatrale; il lascito della famiglia Rotbaum e di Jonas Turkow e il fondo dell'Associazione socio-cultu-

24. Tali imprecisioni sono state messe in rilievo dalla studiosa Joanna Krakowska, che nel 1995 ha tradotto in polacco l'autobiografia, pubblicandola in un'edizione rivista e preceduta da un'introduzione di Jan Kott: *Ida Kamińska, Moje życie, mój teatr*, Krag, Warszawa 1995.

rale degli ebrei in Polonia custoditi presso l'Istituto Storico Ebraico; i documenti inerenti l'attività del Teatro Statale Yiddish a Łódź, Wrocław e nella capitale conservati presso l'Archivio degli Atti Nuovi; l'imponente mole di documenti sulla famiglia Kaminski prodotti dal governo comunista dal 1945 al 1975 e oggi raccolti presso l'Istituto per la memoria nazionale. Per quanto concerne quest'ultimo archivio, oltre ai passaporti temporanei rilasciati dal governo per oltrepassare i confini del paese, gran parte del materiale è costituito da relazioni fornite alla polizia segreta da informatori vicini all'attrice o da spie della polizia segreta comunista che, attraverso corposi dossier, registravano ciò che avveniva nel teatro di Varsavia durante le prove e vigilavano su ogni spostamento, ogni colloquio e incontro realizzato in occasione delle tournée all'estero, producendo una quantità ingente di «annotazioni di servizio» circa presunte attività politiche e sospette posizioni anti-governative. Questi materiali, che ignorano del tutto l'evento artistico, sono utili tuttavia per rendersi conto dell'atmosfera di diffidenza, censura e ingerenza in cui il Teatro Statale Yiddish si trovò a operare.

Per quanto riguarda gli archivi dello Yidisher Visnshaflekher Institut (YIVO), l'Istituto storico ebraico che ha sede a New York, ho preso in esame tre collezioni: la RG 26, che documenta l'attività dell'Unione degli Artisti Yiddish in Polonia negli anni tra il 1919 e il 1939; la RG 994, che raccoglie tutti i materiali inerenti la carriera teatrale di Ida Kaminska in America e il lascito della famiglia alla morte dell'artista, e la RG 8, che conserva tutto ciò che si è salvato dalla furia nazista dell'eredità del fondo museale dedicato a Ester Rokhl Kaminska nella Vilnius degli anni Venti.

Come anticipato, ho privilegiato la documentazione audiovisiva, che nell'ottica della mia ricerca costituisce il corpus più prezioso, attingendo agli archivi del National Center for Jewish Film della Brandeis University, cui si deve il restauro, la sottotitolazione e la distribuzione di molte opere cinematografiche yiddish; della Cineteca Nazionale di Varsavia e della casa di produzione televisiva indipendente John McGreevy Productions. In questo modo ho potuto analizzare tutte le testimonianze cinematografiche e televisive della recitazione di Ida Kaminska conservate fino a oggi, per un totale di quattro produzioni cinematografiche (*Tkies kaf*, Polonia/USA 1924/1933; *On a heym*, Polonia 1939; *Obchod na korze*, Ceco-

XXX

aA

slovacchia 1965; *The Angel Levine*, USA 1970), tre televisive (*Pożegnanie z Marią*, 1966; *Czarna suknia*, 1967; *Mandelstam's Witness*, 1975) e un documentario *Jej teatr* (Polonia 1967), che riprende i frammenti dei seguenti spettacoli teatrali: *Baruch fun Amsterdam*, *Sure Sheindl*, *Meir Ezofowicz*, *Los árboles mueren de pie*, *Muter Kuraj un ire kinder* e *Mirele Efros*. Un ulteriore supporto all'indagine e alla ricostruzione degli spettacoli è stato offerto dalle registrazioni audio di alcuni monologhi e dialoghi pubblicate dalla casa discografica Muza Polskie Nagrania nel 1957, realizzate però probabilmente in studio, e dalle fotografie di scena, che hanno il vantaggio di fornire informazioni sulle scenografie e i costumi, la composizione scenica e la prossemica.

Documenti di questo genere, per quanto frammentari e segnati dall'interferenza di altri autori (il regista, il fotografo), si rivelano utili allo studio sull'attore perché consentono di intravedere e fare emergere il barlume di vita di un'arte che si compie sempre *dal vivo*. È ciò che accade, ad esempio, se si osserva il breve frammento dello spettacolo *Sure Sheindl* inserito nel documentario *Jej teatr* (Il suo teatro). In questa commedia musicale, che Ida Kaminska adatta a partire da un vecchio melodramma della fine del XIX secolo, si ritrovano tutti i motivi ricorrenti del genere: i contrasti tra le generazioni e i diversi membri della comunità ebraica, l'amore ostacolato tra due giovani, l'intervento di un ricco zio proveniente dall'America, infine la lieta risoluzione delle peripezie, spesso coronata dalla celebrazione di un matrimonio. La vicenda è però presentata in una coloritura delicatamente ironica e illustrata da un personaggio che introduce gli spettatori alle tradizioni di quell'Atlantide antica ed esotica. Eppure, la scena immortalata nel documentario<sup>25</sup> dimostra che tale ironia non va nella direzione di un commento distaccato, ma è anzitutto ironia su di sé, ricca di un sentimento che non scade mai in sentimentalismo, vivificata dal canto e dalla danza. La cerimonia di fidanzamento dei due giovani innamorati si intreccia con le celebrazioni per la festa di Purim: Ida Kaminska canta e danza in primo piano, accompagnata dagli

25. *Jej teatr* (Il suo teatro, 1967). Regia: Władysław Forbert. Testo: Erwin Axer. Lettore: Tadeusz Łomnicki. Musica: Adam Wiernik. Suono: Jan Kalisz. Montaggio: Ludmiła Godiaszwili. Direttore di produzione: Michał Horowic. Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Varsavia). Durata: 19'.

Indomita  
yidische mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale

altri interpreti dello spettacolo, schierati alle sue spalle, e la differenza tra la presenza dell'attrice e quella dei compagni produce un'impressione potente, che trascende la debolezza della drammaturgia e il filtro della macchina da presa. Mentre la recitazione degli attori sullo sfondo (perlopiù molto più giovani) appare monodimensionale, irrigidita in sorrisi finti, occhi spalancati e mani che applaudono artificialmente, Ida "fa sul serio": la postura forte e gioiosa e lo sguardo vivo fanno dimenticare l'ingombro di costumi e parrucche, la nostra distanza da una lingua poco comprensibile e testimoniano una presenza capace di suscitare senso, una scintilla di verità depositata nella riproduzione video. Ritratto di un'attrice luminosa, immersa in una grande solitudine.



aA

Figura 1. Ida Kaminska protagonista di *Sure Sheindj*.

**Parte prima.**  
**La vita**

aA



## I. Lo spazio del teatro

aA

### 1. Educazione teatrale

3

La storia della famiglia Kaminski è eccezionale perché abbraccia lo sforzo che più generazioni hanno compiuto attraverso quasi un secolo e tre continenti per mantenere vivo il teatro yiddish, e perché Ida, esponente luminosa della seconda discendenza, è stata tra i pochi artisti a fare da ponte tra la prima e la seconda metà del xx secolo, lottando per ricostruire la cultura teatrale yiddish dopo il suo feroce sradicamento. Per comprendere appieno l'operato di Ida Kaminska è indispensabile inquadrare anche il lavoro dei genitori, di cui essa raccolse la vocazione formativa e l'aspirazione a un'arte orgogliosamente ebraica ma innervata da interrogativi universali. Pionieri della scena yiddish, Ester Rokhl Halpern e Avrom Kaminski unirono i propri sogni e le proprie vite dando principio a una dinastia femminile che, se è vero che ospitò al suo interno anche uomini di talento, trovò soprattutto nelle donne le testimoni più coerenti di una ricerca teatrale rigorosa e popolare. Il percorso intrapreso da queste donne e uomini del teatro alla fine del XIX secolo nella Polonia zarista si concluse a New York negli anni Ottanta, quando Ruth, figlia di Ida e ultima rappresentante della stirpe, dopo avere trascorso gran parte della vita recitando al

fianco della madre, abbandonò la lunga tradizione familiare. Con la morte di Ida nel 1980 e l'esaurirsi degli sforzi di Ruth poco dopo si estinse una delle dinastie più importanti nella storia del teatro yiddish, in Polonia e nel mondo.

### 1.1. *I primi passi*

La madre di Ida, Ester Rokhl Halpern, era nata nel febbraio del 1870<sup>1</sup> a Porozovo, un piccolissimo *shtetl* nel territorio del Granducato, al tempo occupato dall'Impero Russo e oggi situato al confine tra Bielorussia e Polonia. La famiglia Halpern era numerosa, povera e devota: secondo alcune fonti il padre Haim Yohanan era un cantore, secondo altre un *shohet* (macellaio rituale) in pensione;<sup>2</sup> la madre, di cui non è stato tramandato il nome, era occupata ad allevare i sette figli. Ester Rokhl, la minore, aveva ricevuto un'educazione sommaria, limitata a qualche lezione impartita dalla moglie del rabbino e a un breve passaggio nella scuola elementare del fratellastro, ma perlopiù – come del resto avvenne per molti altri artisti del teatro yiddish – si era formata da autodidatta. Trascorse l'infanzia circondata dalla musica, tra le melodie liturgiche intonate dal padre, i canti chassidici interpretati dagli allievi della *yeshiva* vicino a casa e le canzoni dei contadini che la sera tornavano a casa dal lavoro nei campi. Dotata di una buona voce e di un orecchio sensibile, la giovane amava cantare e fu proprio attraverso il canto che incrociò il teatro.

In seguito alla costruzione di una linea ferroviaria che escludeva il villaggio, l'economia di Porozovo cominciò a declinare e i figli Halpern furono costretti a cercare fortuna altrove; la prima a lasciare la casa paterna fu la figlia maggio-

1. Secondo alcune fonti il 15, secondo altre il 22 febbraio: «Non confessò mai a nessuno la propria data di nascita, ma disse soltanto che era nata nel giorno che precede Purim, il giorno del Digiuno di Ester», Ida Kaminska, *My life* cit., p. 8.

2. Già Ida Kaminska lamentava l'assenza di una monografia approfondita dedicata alla madre; le uniche informazioni si basano su: Yitskhok Turkow-Grudberg, *Di mame Ester Rahel*, Idish Buch, Warszawa 1953; Zalmen Zylbercweig, *Di velt fun Ester Rokhl Kaminska*, pubblicazione a cura dell'autore, Ciudad de México 1969; Ester Rokhl Kaminska, *Briu*, intr. e commento di Mark Turkow, Farlag fun B. Kletskin, Vilne 1927. Cfr. anche le memorie dell'artista, pubblicate a puntate dopo la morte sul quotidiano yiddish di Varsavia «Der moment», tra l'11 giugno 1926 e il 21 gennaio 1927: Ester Rokhl Kaminska, *Derner un blumen. Der veg fun mein leben* (Spine e fiori. Il cammino della mia vita), cit. in Alexandre Messer, Charlotte Szajn-Messer, *Les Kaminski dans le théâtre yiddish de Pologne*, in *Entre héritage et devenir. La construction de la famille juive. Études offertes à Joseph Méléze-Modrzejewski*, a cura di Patricia Hidirolou, Publications de la Sorbonne, Paris 2003, p. 269.

re, che si trasferì a Varsavia, dove mise su famiglia e invitò i fratelli a raggiungerla. All'età di tredici anni, Ester Rokhl fu l'ultima a separarsi dai genitori i quali, profondamente radicati nella quotidianità dello *shtetl*, vi rimasero fino alla morte. Ospite a casa delle sorelle, la giovane accudiva i nipoti e per mantenersi aveva trovato impiego presso diverse fabbriche. Una sera del 1885, alcuni amici la condussero a teatro ed Ester Rokhl ne rimase a tal punto affascinata da proporsi come attrice sostituta ad Avrom Goldfaden,<sup>3</sup> che in quel periodo era di stanza a Varsavia con la propria compagnia: secondo alcune fonti il direttore non la assunse perché per i ruoli infantili era già troppo sviluppata; secondo altre, invece, propose all'adolescente un ingaggio, ma la famiglia Halpern si oppose, ingiungendole di tornare a casa. Qualunque sia stata la ragione, Ester Rokhl debuttò sulle scene soltanto sette anni più tardi, probabilmente in seguito alla morte dei genitori. Pur costretta ad accantonare temporaneamente le proprie aspirazioni, la ragazza continuò ad abitare nella città che si era trasformata nel cuore pulsante del nuovo teatro yiddish: fin dagli anni Sessanta *Varshe*, com'era chiamata la metropoli dagli abitanti dello Yiddishland, ospitava un teatro nel quale venivano proposti spettacoli in lingua yiddish e si esibivano i primi precursori del genere, i Cantanti di Broder,<sup>4</sup> il «padre del teatro yiddish» Avrom Goldfaden, e molti altri autori di copioni, capocomici, attrici e attori. A imprimere un forte impulso allo sviluppo della vita teatrale yiddish in Polonia furono soprattutto le operette di Goldfaden, tra cui *La strega*, che attirò anche molti spettatori non ebrei e nel 1889 fu allestita all'Eldorado in una versione in lingua polacca.

3. Avrom Goldfadn/Abraham Goldfaden (1840-1908): poliedrica figura di drammaturgo, compositore, regista e impresario, universalmente considerato «il padre del teatro yiddish». Soltanto in tempi recenti si è proceduto a una disamina storico-culturale dell'artista e della sua opera, ma è indubbio che la sua impresa fu essenziale per la nascita del teatro yiddish. In italiano, cfr. Paola Bertolone, *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Bulzoni, Roma 1993 e A. Attisani, con V. Belling, M. Rizzuti, L. Valenza, *Tutto era musica* cit.; sulla presenza di Goldfaden sulle scene polacche cfr. Zalmen Zilbercwaig, *Goldfaden na polskiej scenie*, trad. Tomasz Kuberczyk, in Aa. Vv., *Teatr żydowski w Polsce do 1939*, «Pamiętnik Teatralny» (volume monografico), XLI, 1-4, Warszawa 1993, pp. 211-216.

4. *Broderzinger* (*Brodersänger*, Cantanti di Brody): artisti semiprofessionisti originari della città di Brody, sul confine russo-galiziano, che dagli anni Cinquanta dell'Ottocento si esibirono nei caffè e nelle cantine delle città situate nella Zona di residenza ebraica dell'Europa orientale, proponendo un repertorio di canzoni e sketch comici volti a prendere in giro gli ebrei ricchi e i chassidim.

Nel 1892, all'età di ventidue anni, Ester Rokhl entrò a fare parte del coro del teatro Eldorado<sup>5</sup> di via Długa 23, ottenendo una serie di ruoli importanti proprio nelle opere di Goldfaden: Mirele ne *La strega*, Dina in *Bar Kochba* e l'omonima protagonista in *Shulamis*.<sup>6</sup> Dalle sue memorie, pubblicate postume con il titolo *Derner un blumen* (Spine e fiori), apprendiamo che visse le prime repliche con un sentimento di grande eccitazione per il contatto con novità prima proibite come il trucco, l'acconciatura e l'utilizzo di costumi maschili. In questo periodo conobbe anche Avrom Yitskhok Kaminski, un attore impegnato in ruoli secondari nella stessa compagnia.

Nato nel quartiere Wola di Varsavia nel 1867 in seno a una famiglia ortodossa, alla morte del padre Avrom era stato mandato a bottega da un fabbricante di ghette perché provvedesse al mantenimento della famiglia: aveva undici anni e aveva appena terminato la scuola Talmud Torah.<sup>7</sup> Affascinato dal mondo degli attori, nelle ore libere dal lavoro in fabbrica aveva trovato occupazione come comparsa presso la compagnia di Goldfaden:

Ogni sera andavo all'albergo di Piazza Krasieński e aspettavo ore fino a quando madame [Berta] Tanzman (nata Berlin) mi sporgeva un pacco di indumenti da portare al teatro Eldorado, dove recitava la compagnia yiddish. In cambio, ottenevo il permesso di assistere allo spettacolo. Per via del mio "ufficio" ho conseguito l'onore di portare i pacchi anche per altri artisti e di prendere parte alle opere storiche di Goldfaden come *Bar Kochba*, in cui recitavo la parte del leone, e *Shulamis*, dove facevo la donnola selvatica.<sup>8</sup>

5. Secondo lo storico Zalmen Zylbercweig, autore del monumentale *Leksikon fun yidishn teater*, la compagnia che si esibiva all'Eldorado faceva capo a David Shvartsbard ed era composta da: Herman e Adolf Berman, Anna e Roza Bira, Ester Rokhl Kaminska, Julius Oskar, Rotshteyn, Adolf Shlifershteyn, Gustav Shvartsbard, Yakov Spivakovski and Moshe Veysfeld, <<http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/tat-01.htm>>.

6. *Shulamis* fu una delle opere predilette dalla critica e dal pubblico in Polonia. Cfr. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Polska Szulamis. Dramat żydowski na scenach polskich na przełomie XIX i XX wieku*, in *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, a cura di Wojciech Kaczmarek, Joanna Michalczuk, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, pp. 45-63.

7. Scuola elementare pubblica per bambini di estrazione modesta, diffusa nel mondo ebraico ashkenazita e sefardita e ispirata al modello del *cheder*. Vi si insegnava la lingua ebraica e le Sacre Scritture, in particolare la Torah e il Talmud.

8. Zalmen Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. VI, Mexico City 1969, col. 5254, trad. Mirosława Bulat, cit. in Anna Kuligowska-Korzeniewska, *KaminiŃcy: Abra-*

Queste incursioni nell'ambiente teatrale risvegliarono nel giovane un grande entusiasmo, al punto che si mise a tradurre e adattare in yiddish l'opera ebraica *Il re promesso sposo*, che il patrigno diede alle fiamme giudicandola impura, e a organizzare una compagnia amatoriale itinerante. La passione per la scena non si interruppe neppure durante gli anni di servizio militare obbligatorio presso l'esercito zarista (1885-1887), nel corso del quale continuò ad allestire spettacoli in lingua yiddish e russa. Al ritorno a Varsavia, il giovane si unì al teatro yiddish dell'Eldorado, dove conobbe Ester Rokhl, restò colpito dalle sue doti artistiche e nel 1893 ne divenne il marito.

Come la moglie, anche Avrom proveniva da una famiglia di origini modeste e, con l'eccezione degli anni trascorsi nel *cheder*, si era formato da autodidatta: lettore appassionato, aveva studiato il tedesco e il francese e, oltre allo yiddish, parlava alla perfezione sia il polacco sia il russo. Probabilmente consapevole di essere un attore di talento mediocre, scelse di dedicarsi alla traduzione in yiddish di testi per la scena e alla composizione di nuovi drammi, con l'obiettivo di accrescere il repertorio della compagnia: tra i suoi maggiori successi figurano *L'ebreo polacco* e *Le peregrinazioni degli attori ebrei*.<sup>9</sup> Riconosciuto immediatamente il talento di Ester Rokhl, creò una compagnia di cui essa divenne una delle attrici di punta, in grado di conquistare gli spettatori grazie alla presenza magnetica e alla corposa voce da soprano, che veniva valorizzata nelle commedie musicali di Goldfaden. Nonostante la giovane coppia aspirasse a un teatro di più elevata qualità culturale, negli anni Novanta il repertorio della compagnia ruotava ancora attorno ai successi di vent'anni prima: in particolare farse che deridevano l'arretratezza della società ebraica e melodrammi ambientati nell'antichità ebraica, basati sui testi di Goldfaden e sui rifacimenti di Kaminski delle opere di Shomer,<sup>10</sup> popolare drammaturgo considerato emblema del genere "spazzatura" (*shund*).

ham Izaak i Ester Rachel, in *Teatralna Jerozolima. Przeszłość i terażniejszość*, a cura di Id., Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2006, p. 42.

9. Marian Melman, *Kamiński Abraham-Izaak*, in *Polski Słownik Biograficzny*, XI, Wrocław-Warszawa-Kraków, cit. *ibid*.

10. Shomer (pseudonimo di Nokhem Meyer Shaykevitch, 1849?-1905): prolifico autore di storielle e drammi. Incontrò Goldfaden in Romania e quando a Odessa fu creato un teatro yiddish si dedicò alla stesura di opere per la scena. Su invito di

Il termine *shund* era stato coniato dagli intellettuali ebrei per indicare in maniera sprezzante gli spettacoli yiddish “leggeri”, che mescolavano in modo anarchico i generi mettendo in primo piano canzoni e balli, a scapito di qualsiasi coerenza drammaturgica e strutturale. Questi spettacoli prossimi al varietà, eterogenei e spesso di qualità scadente, presentavano forti contaminazioni con le tradizioni popolari rumene, russe, polacche e con le forme spettacolari americane, al contatto con le quali erano nati. I personaggi erano cuciti addosso agli attori protagonisti, considerati veri e propri divi, e non presentavano caratteristiche a tutto tondo; spesso si esprimevano in uno yiddish maccheronico, in *daytshmerish* (un ibrido tra lo yiddish e il tedesco) o in *yinglish* (miscela di yiddish e inglese). Lo *shund* proponeva anche ambientazioni esotiche come l’antica Palestina o la Spagna del XVI secolo, in cui i personaggi dialogavano in maniera enfatica e con un lessico stilizzato sul modello biblico. Gli spettatori comuni apprezzavano questo passatempo e ne ricavano l’impressione che nobilitasse la loro parlata yiddish, mentre gli intellettuali e gli artisti più esigenti continuavano a stigmatizzare quelle che consideravano espressioni artistiche degradate. A loro avviso si trattava di una piaga che metteva in pericolo la crescita della cultura yiddish perché la collettività ebraica, che spesso (ma non sempre) conosceva la lingua del paese in cui viveva, cercava nei teatri locali opere ambiziose e guardava al teatro ebraico come a un intrattenimento triviale. A dispetto delle critiche, lo *shund* rimase il genere dominante sulla scena teatrale a cavallo tra i due secoli, pur coabitando con felici eccezioni come il teatro stabile yiddish fondato da Yankev Ber Gimpel a Leopoli, dove, oltre a riviste e operette, trovarono posto i più grandi drammi europei: *Giulio Cesare* e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, *I masnadieri* di Schiller, *Il revisore* di Gogol’ e il “nuovo classico” yiddish *Uriel Acosta* di Karl Gutzkow.

alcuni attori yiddish nel 1889 emigrò negli Stati Uniti, dove i più importanti esponenti dell’establishment letterario yiddish – tra cui Sholem Aleichem – lo attaccarono, accusandolo di avere plagiato autori stranieri e di produrre opere prive di valore artistico, incapaci di ritrarre la vita ebraica e immorali. La critica non riuscì però a frenare la popolarità di Shomer, che pubblicò oltre duecento racconti e cinquanta drammi in yiddish, e il cui successo fu cavalcato anche da autori rivali, i quali ne sfruttarono il nome per diffondere il proprio lavoro. Cfr. in proposito il primo e il terzo volume di questa serie.

Il 7 agosto 1883 un decreto zarista emanato in risposta all'assassinio di Alessandro II aveva proibito l'allestimento di spettacoli in lingua yiddish in tutto l'impero russo, ma questo provvedimento non riuscì a frenare gli artisti itineranti del teatro yiddish. Se molti scelsero di emigrare nel Nuovo Mondo, soprattutto a New York, i Kaminski decisero invece di rimanere in Europa, continuando a spostarsi tra diversi territori con una compagnia che aveva assunto l'appellativo di «Teatro tedesco dell'opera, dei drammi e delle commedie». Furono anni molto duri per la giovane coppia e i loro compagni, costretti da una parte a ingannare i censori russi fingendo di recitare in tedesco e a portare in scena un miscuglio linguistico (camuffamento in cui sembra che Kaminski eccellesse) e dall'altra parte a difendersi dai rappresentanti dell'ortodossia ebraica, che consideravano il teatro una profanazione.

Anni contraddistinti da uno stile di vita nomade e sempre sulle soglie della miseria, che si ripercosse duramente soprattutto su Ester Rokhl, costretta a fronteggiare numerose gravidanze, malattie e aborti in condizioni estremamente precarie, aggravate peraltro dai tradimenti del marito. Nel corso di dodici anni di tournée per la Russia e il Regno del Congresso, la donna diede alla luce sette figli, ma soltanto tre di essi sopravvissero: Regina (1894), Ida, nata nel 1899 durante una fortunata tournée a Odessa nel pensionato Teatralnaja Gostnica, e Yosef (1903). Per oltre un decennio Ester Rokhl fu sempre una donna in attesa o intenta ad accudire i figli, senza mai cessare di essere anche un'attrice e un punto di riferimento artistico e umano per i membri della sua troupe.<sup>11</sup> Prima ancora di passare alla storia come «la madre del teatro yiddish», Ester Rokhl era infatti già identificata con l'epiteto di madre da molti spettatori e da tutti i membri della compagnia, compreso il marito:

Mio padre la chiamava sempre Mame. Non l'ha mai chiamata con il suo nome. I fratelli e le sorelle la chiamavano Rachel o, quando le si rivolgevano in russo, Ester Yefimovna (al che mia madre rispondeva: «Guai se mio padre Haim Yohanan sapesse di essere chiamato Yefim!»). Ma tutti gli altri la chiamavano Ester Rokhl. [...] Tutti questi nomi le si

11. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Kamińscy: Abraham Izaak i Ester Rachel*, in *Teatralna Jerozolima* cit., p. 49.

addicevano [...]. Mame, però, era quello più appropriato. Purtroppo, nel teatro yiddish il termine Mame è inestricabilmente connesso a un teatro di livello mediocre, spesso al melodramma di bassa lega. Ma questa caratteristica non aveva nulla a che fare con Ester Rokhl. Essa era Mame non solo in virtù della sua sensibilità, ma anche nel comportamento e in tutta la sua persona.<sup>12</sup>

La scelta dell'appellativo *Mame* era dunque qualcosa in più di una semplice espressione d'affetto o di una convenzione linguistica: la presenza stessa di Ester Rokhl evocava un sentimento di «calore umano e familiarità»<sup>13</sup> che trovava una precisa corrispondenza scenica in una recitazione «intima e penetrante»,<sup>14</sup> lontana dalle pose e dai patetismi così diffusi all'epoca. La stretta relazione tra la dimensione familiare e l'esperienza performativa si impressero profondamente nel carattere di Ida Kaminska, che considerò sempre la madre il primo e più importante modello artistico e il teatro «una faccenda di famiglia», dal momento che «la famiglia e l'arte erano concetti pressoché coincidenti».<sup>15</sup> Avremo modo di approfondire questo tema, di capitale importanza, nelle prossime pagine. Va tenuto conto però che la composizione familiare delle compagnie era una caratteristica comune nel panorama teatrale europeo a cavallo tra XIX e XX secolo e che la solidarietà tra membri della stessa famiglia consentiva agli artisti di contrastare le difficoltà economiche e la precarietà della vita nomade.

Paradossalmente, il ventennio di interdizione zarista impresso un'accelerazione allo sviluppo della cultura yiddish moderna sul versante letterario, soprattutto grazie al contributo di Mendele Moykher Sforim, Sholem Aleichem e Yitskhok Leybush Peretz, che crearono e diffusero una lingua yiddish "alta". Dal punto di vista del repertorio teatrale, si trattò invece di un periodo di stallo e regressione, dominato dallo *shund* di stampo americano. La rivoluzione russa del 1905 inaugurò una nuova epoca per il teatro yiddish, che da quel momento riacquistò il diritto alla propria lingua e trovò un nuovo partner culturale: la stampa. Da un giorno all'altro,

12. I. Kaminska, *My life* cit., pp. 8-9.

13. Ivi, p. 9.

14. Ivi, p. 8.

15. Henryk Grynberg, *Życie żydowskie i artystyczne*, «Teatr», 7/8, 1996, p. 35.

Varsavia divenne la capitale della cultura yiddish moderna. In città si diffusero ben cinque quotidiani in lingua yiddish con una tiratura di centomila copie (destinata in breve a raddoppiare), che seguivano e commentavano regolarmente la vita teatrale, e aprirono case editrici yiddish, che iniziarono a pubblicare e rendere disponibili su vasta scala i drammi provenienti dagli Stati Uniti.

Avrom Kaminski fece ritorno in città per approfittare della mutata atmosfera e per primo riuscì a strappare alle autorità russe il permesso di allestire spettacoli in lingua yiddish. Dal maggio del 1905 si stabilì con la propria troupe<sup>16</sup> al Jardin d'Hiver di via Chmielna, uno dei molti teatri all'aperto della città, poi al teatro Bagatela nella via omonima e in seguito al teatro Elizeum di via Karowa 18, che poteva ospitare circa cinquecento spettatori. Per Ester Rokhl era l'occasione di coronare il sogno di un luogo di lavoro stabile, in cui elaborare progetti più duraturi, vicino al quale vivere e in seno al quale consolidare una compagnia permanente a base familiare. All'ensemble si unirono due sorelle – Rivka, che divenne responsabile della cura dei figli durante le frequenti tournée di Ester Rokhl (e per questo occupa un posto di rilievo nelle memorie di Ida) e Keyle, addetta all'amministrazione teatrale e ai costumi – mentre andarono a infoltire le schiere degli attori due nipoti e il marito di una di esse, la figlia maggiore della coppia, Regina, all'epoca undicenne, e la piccola Ida.

La quotidianità della vita di troupe nella quale crescevano i figli degli artisti prevedeva che durante gli spettacoli i bambini stessero pazientemente nascosti dietro alle quinte fino a quando non raggiungevano l'età in cui potevano fare il loro ingresso sulla scena. Per Ida il debutto al fianco della madre avvenne all'età di cinque anni: l'opera era *La madre* di Dovid Pinski<sup>17</sup> e la bambina impersonava il nipotino Siom-

16. Zalmen Zylbercweig ci ha trasmesso i nomi dei membri della compagnia dei coniugi Kaminski: tra le attrici figuravano Ester Rokhl e la figlia Regina, Miriam Trilling, Jermolina Wajzman, Barska-Fisher, Sonia Edelman, Sonia Libert, Chine Bragińska-Fiszson, Krojze-Miler, Wiera Shapiro, Sonia Shlozberg, mentre l'organico maschile comprendeva Avrom Kaminski, Avrom Fiszson, Jakub Libert, Natan Dramow, Herman (Gershon?) Wajzman, Herman Fisher, Brandesko, Sh. Krojze, M. Ch. Tytelman, L. Rapel, Herman Berman, Yitzhak Zandberg, Adolf Berman e altri. Cit. in A. Kuligowska-Korzeniewska, *Kamińscy* cit., p. 43.

17. Dovid Pinski (1872-1959): scrittore e drammaturgo yiddish nato a Mogilev, in Bielorussia. Nel 1892 a Varsavia incontrò Yitskhok Leybush Peretz e in stretta collaborazione con lui e la sua cerchia di allievi creò i suoi primi drammi in yid-

ke, ruolo che fino a poco prima era stato della sorella. Da quel momento Ida interpretò tutti i personaggi infantili del repertorio dei genitori, lavorando anche come suggeritrice, siparista e addetta alle luci e appassionandosi progressivamente alla cura di ogni aspetto legato alla messa in scena. Qualche tempo dopo, sempre all'età di cinque anni, anche il più piccolo dei fratelli Kaminski compì il suo debutto artistico come violinista.

### 1.2. *La scelta dello yiddish*

Nel periodo in cui Ida si affacciava sulle scene, il drammaturgo e attivista culturale Yitskhok Leybush Peretz<sup>18</sup> si faceva capofila di una polemica centrale per lo sviluppo della cultura teatrale yiddish della prima metà del Novecento. Peretz si scagliò contro gli artisti del teatro yiddish professionale, accusandoli di produrre spettacoli triviali e di cattivo gusto, incatenati alla tradizione del *purimshpil*, incapaci di riflettere le aspirazioni estetiche e morali della collettività ebraica e di tenere il passo con le coeve esperienze del teatro europeo, ad esempio quella di Stanislavskij in Russia o di Witkiewicz in Polonia. La sua lotta a favore di un teatro più nobile e letterario, in grado di incarnare anche le aspirazioni nazionalistiche del popolo ebraico, mobilitò un gruppo di giovani intellettuali, tra cui Alexander Mukdoyni e Noah Pryłucki, a formarsi come critici teatrali e ne spinse altri a creare compagnie teatrali amatoriali.

Anche la compagnia dei Kaminski rispose all'invito di Peretz a rinnovare le proprie ambizioni per un teatro yiddish

dish, caratterizzati da un approccio innovativo alla cultura ebraica e improntati alla promozione di idee socialiste. Autore di romanzi, racconti e copioni teatrali che furono adottati anche dal cinema yiddish. Avraham Novershtern, *Dovid Pinski*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pinski\\_Dovid](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pinski_Dovid)>.

18. Yitskhok Leybush Peretz (1852-1915): poeta, scrittore e drammaturgo, protagonista di spicco della cultura yiddish ed ebraica. Nato a Zamość, città multi-etnica della Polonia dominata dalla Russia e roccaforte dell'Illuminismo ebraico, Peretz modellò la propria idea di rinascimento della cultura ebraica sull'esempio della lotta polacca per l'indipendenza che, dovendo compensare la mancata libertà sul piano politico, si concentrò sulla promozione della lingua e della cultura. Alfiere della necessità per gli intellettuali ebrei di rivolgersi al popolo, offrendo una creazione artistica che ne elevasse le aspirazioni culturali e lo spirito nazionalista, fu un severo fustigatore del teatro yiddish di basso livello. Ruth R. Wisse, *Yitskhok Leybush Peretz*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Peretz\\_Yitskhok\\_Leybush](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Peretz_Yitskhok_Leybush)>.

moderno, raffinato e cosmopolita, con un'attenzione fino a quel momento inedita per la drammaturgia. In società con Mark Arnshteyn, artista di cui si tratterà diffusamente nel prossimo capitolo, i coniugi Kaminski cominciarono a portare sulle scene le opere dei padri della letteratura yiddish, Sholem Aleichem e Peretz, ma anche di autori stranieri come Gorkij, Ibsen e il drammaturgo simbolista Stanisław Przybyszewski. Arnshteyn, insieme ad Avrom Kaminski o secondo altre fonti in maniera indipendente, aveva fondato anche una Literarische Trupe – esperimento analogo a quello condotto a Odessa, negli stessi anni, dal drammaturgo Peretz Hirshbein e dall'attore Jacob Ben-Ami – ma l'ambizioso progetto si era inabissato per la concorrenza con operette di minore caratura artistica e maggiore attrattiva. La compagnia dei Kaminski, invece, riuscì a sopravvivere perché Avrom si rivelò un impresario e organizzatore astuto e non ripudiò mai del tutto le commedie leggere e le operette che gli garantivano l'affetto del pubblico e un sicuro introito.

Queste scelte gli costarono la disapprovazione di coloro che aspiravano a nobilitare la produzione artistica yiddish e che si trovarono, paradossalmente, a unire la propria voce a quella di coloro che osteggiavano *tout court* la lingua yiddish. Un redattore del settimanale «Izraelita», organo d'informazione degli ebrei assimilati, giudicò ad esempio affascinanti le musiche di *Shulamis, figlia di Gerusalemme*, della compagnia Kaminski, ma tacciò il libretto di ingenuità nei contenuti e povertà linguistica, aggiungendo di disapprovare la scelta di «nobilitare la lingua yiddish condendola con il sugo annacquato del tedesco».<sup>19</sup> Da questa recensione si evince che il fenomeno di pasticciare la lingua yiddish (dotata di un lessico limitato) non si limitò al periodo in cui era necessario camuffare la recitazione per evitare la censura, ma rimase per qualche tempo un'abitudine degli attori, che attingevano al tedesco quando volevano declamare una battuta particolarmente aulica o sentimentale. Se dal punto di vista della drammaturgia e del repertorio c'era ancora chi, a ragione, catalogava le proposte di Avrom Kaminski come espressione

19. Henryk L. (H. Lichtenbaum?), *Teatr żydowski*, «Izraelita», 25, 1905, p. 289, cit. in Mirosława Bułat, *Teatr żydowski w świetle «Izraelity» w latach 1883-1905*, in Aa. Vv., *Teatr żydowski w Polsce*, a cura di Anna Kuligowska-Korzeniewska e Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, p. 97.

dello *shund*, accadeva però di frequente che gli stessi detrattori restassero soggiogati dalla qualità attoriale di membri della compagnia come Libert, Wajzman e, naturalmente, Ester Rokhl.

*Mark Arnshteyn, alfiere del dialogo*

Noto con lo pseudonimo Andrzej Marek, Mark Arnshteyn<sup>20</sup> era un drammaturgo e regista attivo sia nell'ambiente culturale polacco sia in quello yiddish. Dopo essersi formato presso le scuole ebraiche e polacche, prendendo a modello lo stile del poeta modernista Stanisław Przybyszewski si impegnò nella scrittura di due drammi in polacco a tema ebraico: *La favola eterna* (1901), incentrato sulla vita della classe lavoratrice, e il più celebre *I cantanti* (1903), dedicato a un celebre cantore della Vilnius del XIX secolo, che avrebbe conosciuto il successo sulle scene dell'opera di Varsavia per poi andare incontro a un triste destino. L'autore tradusse poi entrambe le opere in yiddish ed esse entrarono a fare parte del repertorio di molte compagnie. Ispirato dalla riforma proposta da Y. L. Peretz, collaborò con diversi ensemble – tra cui, come si è visto, quello di Ester Rokhl e Avrom Kaminski – alla ricerca di nuove strade per il teatro yiddish, estendendo la propria ricerca registica anche al campo cinematografico. Tra il 1912 e il 1924 fu attivo in Russia, Inghilterra e in America. Al ritorno in Polonia, si concentrò sulla traduzione e sull'allestimento di drammi yiddish per la scena polacca. Prigioniero del ghetto di Varsavia durante la Seconda guerra mondiale, proseguì la propria opera culturale anche tentando (invano) di fondare un teatro per bambini. Sopravvissuto all'Insurrezione del ghetto, fu ucciso poco dopo. Amico dei Kaminski, Mark Arnshteyn fu l'artista teatrale che più si spese per animare il dialogo tra la cultura polacca e quella ebraica, ad esempio attraverso la traduzione di alcuni drammi yiddish in polacco. In generale, durante l'epoca di interdizione zarista, si era diffuso l'uso di tradurre le opere yiddish e inserirle nel repertorio dei teatri polacchi, a Varsavia come nelle cittadine della provincia.

20. Il primo studioso a riservare un'attenzione approfondita alla figura di Mark Arnshteyn è stato Michael Steinlauf, autore nel 1988 di una tesi di dottorato rimasta inedita: *Polish-Jewish theater: The case of Mark Arnshteyn; A study of the interplay among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish culture in the modern period*, Brandeis University, Department of Near Eastern and Judaic Studies. Dello stesso autore, segnaliamo i più accessibili: *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish theater*, in Yisrael Gutman, Ezra Mendelsohn, Jehuda Reinharz, Chone Shmeruk, *The Jews of Poland Between Two World Wars*, University Press of New England, Hanover 1989, pp. 399-411 e *Mark Arnshteyn*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 17 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Arnshteyn\\_Mark](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Arnshteyn_Mark)>.

In un periodo in cui si andava rafforzando il processo di assimilazione della minoranza ebraica (attestato dal fatto che sempre più bambini ebrei frequentavano le scuole polacche), questi spettacoli riscuotevano un notevole successo. Il fenomeno era a tal punto esteso da indurre lo studioso Michael Steinlauf a osservare che «se il teatro yiddish non fosse stato rilegalizzato nel 1905 di sicuro sarebbe nato un teatro yiddish in lingua polacca».<sup>21</sup>

Dal punto di vista della lingua, le strade percorse da Arnshteyn e dalla famiglia Kaminski divergevano profondamente. Nonostante la vita quotidiana si svolgesse in una condizione di plurilinguismo – in un'intervista Ida ricorda infatti di avere frequentato il ginnasio russo, di avere appreso il polacco soltanto dopo l'indipendenza e di avere sempre parlato yiddish in casa, su esortazione dei genitori<sup>22</sup> – i Kaminski non presentarono mai spettacoli in una lingua diversa dallo yiddish, perché erano convinti che avrebbe significato tradire la natura stessa del teatro, indissolubilmente legato a quella lingua e alla sua qualità ibrida e magmatica. Da una parte, infatti, lo yiddish era il collante principale di quei tre milioni di individui che in Polonia avevano creato «un proprio mondo, unico sotto il profilo delle tradizioni, della spiritualità e della filosofia [...] verso il quale erano diretti gli occhi degli ebrei di tutto il mondo [...] e anche dei non-ebrei»<sup>23</sup> e sanciva così l'appartenenza a un corpo comune; dall'altra rimaneva una lingua meticciosa (contemporaneamente europea e semitica), impura, in aperta rivalità con l'altra lingua identitaria, l'ebraico, e oggetto di rifiuto da parte di chi la considerava simbolo della miseria del ghetto. Nel rapporto con l'esterno, ciò si traduceva in una condizione di marginalità e apertura che ebbe esiti linguistici e culturali di grande interesse: la lingua yiddish tracciava innegabilmente un confine, ma al contempo rappresentava «un punto di passaggio – non di

21. Michael Steinlauf, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, ivi, p. 16.

22. In particolare il fratello Yosef parlava più spesso polacco perché i suoi amici erano polacchi e il padre lo riprendeva in continuazione: «Parla in yiddish!» Anche Ida giocava spesso nel cortile con bambini polacchi perché nel loro caseggiato non abitavano molti ebrei. Intervista n. 87(4) di Gershon Weiner a Ida Kaminska e Meir Melman, progetto *Idish teater*, 9 febbraio 1971, pp. 17-18, Institute of Contemporary Jewry. Division of Oral History, Università Ebraica di Gerusalemme.

23. Adolf Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 61.

fusione – fra due culture». <sup>24</sup> Come osservò acutamente Franz Kafka, si tratta di un idioma che «non trova pace», <sup>25</sup> dalle forme nervose e musicali, il cui principio non è rinvenibile nell'ordine e nell'individuazione, ma nel movimento e nella metamorfosi. <sup>26</sup> La struttura grammaticale instabile e la vocazione della lingua yiddish a trascendere le forme per aprirsi a una comunicazione più vasta dava vita a «una curiosa dialettica linguistica, grazie alla quale la chiusura si trasformava in apertura, il carattere nazionale in carattere internazionale, l'arcaicità in modernità». <sup>27</sup>

I Kaminski e gli artisti che, come loro, si dedicarono esclusivamente al teatro yiddish, non avrebbero potuto rinunciare al confronto dialogico con l'alterità inscritto in questa lingua e alla sua forza agglutinante perché ciò avrebbe comportato rinunciare a uno spazio immateriale eppure essenziale per il popolo ebraico della diaspora: quello di un *territorio* che, come dice Hannah Arendt, «non si riferisce tanto a un pezzo di terra, quanto allo spazio che c'è tra individui che formano un gruppo, individui legati uno all'altro (ma allo stesso tempo separati e protetti) da molte cose che hanno in comune: lingua, religione, storia, usanze, leggi». <sup>28</sup> Come avvenne per altre manifestazioni teatrali espressioni di un'identità collettiva minoritaria o aversata, quale ad esempio quella polacca all'epoca delle spartizioni, e come accadde a teatri dialettali come quello napoletano (al quale non a caso è stato paragonato), anche il teatro yiddish generò uno straordinario coinvolgimento tra attori e spettatori, che si sentivano uniti da un profondo legame comunitario e compartecipi di uno spazio di confronto. Tale spazio era modellato da una lingua incomprensibile o comunque inaccessibile a chi proveniva dall'esterno – recita un motto che un non ebreo che parla

24. Laura Quercioli Mincer, *La letteratura yiddish ed ebraico-polacca*, in Aa. Vv., *Storia della letteratura polacca*, a cura di Luigi Marinelli, Einaudi, Torino 2004, p. 501.

25. Franz Kafka, *Discorso sulla lingua jiddish*, in Id., *Confessioni e Diari*, a cura di Ervinio Pocar, trad. Italo A. Chiusano, Mondadori, Milano 1981, p. 1001.

26. Guido Massino, *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, Bulzoni, Roma 2002, p. 24.

27. Jacob Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro idiche*, Perspectiva, São Paulo 1996, p. 36.

28. Hannah Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 269.

yiddish è un controsenso come una gallina che canta<sup>29</sup> – e da personaggi per mezzo dei quali prendeva forma un’esperienza collettiva, che a più di un osservatore ricordava la dimensione religiosa e ritualistica del teatro antico, smarritasi con l’avvento del teatro borghese.<sup>30</sup> Nello spazio creato dal teatro yiddish i problemi della moderna comunità ebraica – conflitti generazionali, sradicamento e, soprattutto, allontanamento dall’ortodossia – divenivano materiali sui quali lavorare insieme e liberamente, accogliendo spinte differenti come il sublime e il terragno, il realismo e il grottesco. Viceversa, da tale messa in discussione dell’uniformità della “famiglia” ebraica e dal confronto con altre entità culturali trasse nutrimento il lavoro degli artisti di teatro, per i quali questa lingua ibrida e «intrisa di carnevalesco»<sup>31</sup> non fu solo il veicolo delle battute di un personaggio, ma il principio informatore dell’itinerario di conoscenza di se stessi attraverso l’altro che costituisce l’essenza del lavoro dell’attore. A breve sottoporremo a verifica quanto esposto finora osservando i membri della famiglia Kaminski all’opera grazie ad alcuni, imprescindibili, documenti audiovisivi.

aA

### 1.3. *Il Teatr Kaminski*

Prima, però, torniamo alla Fareynikte trupe (La troupe unita),<sup>32</sup> l’ensemble guidato da Avrom Kaminski che – a dif-

29. L. Quercioli Mincer, *La letteratura yiddish* cit., p. 501.

30. Nel 1904, assistendo a una replica del *Potere dell’amore* al Grand Street Theater di New York, lo storico tedesco Karl Lamprecht si trovò a comprendere il teatro greco e il suo significato religioso: «When the last curtain descends after midnight – the play, I seem to remember, started at 8 P.M. – I know at last the meaning of the tremendous applause that followed each act. Here in the Yiddish theater there still prevails a mood of piety, of devotion and edification that disappeared everywhere in the modern theater. Here audience, actor, and playwright share an ethos unaffected by critical distinctions between moral or religious and purely theatrical problems and their resolutions. Here the drama has remained a divine service», cit. in J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Dartmouth College Press, New York 2010, p. 22.

31. Michael C. Steinlauf, *Paura di Purim: Y.L. Peretz e la canonizzazione del teatro yiddish*, in Aa. Vv., *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a cura di Paola Bertolone e Laura Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, p. 99.

32. Tra i membri della Fareynikte Trupe figuravano Ester Rokhl Kaminska, Avrom Yitzhok Kaminski, Herman Fisher (suggeritore e assistente alla regia), Regina Kaminski, Yankev Libert, Bertil, Wajzman, Ester Glazer, Zhelazno, Herman Serot-sky, Edelman, Yermolina Wajzman, Shloyme Kan. *Lives in the Yiddish Theatre. Short biographies of those involved in the Yiddish Theatre as described in Zalmen Zylbercweig’s “Leksikon fun yidishn teater” 1931-1969*, Museum of Family History: <<http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/tat-01.htm>>, 8 ottobre 2016.

ferenza di altre celebri compagnie come quella dei Kompaneyets e dei Fishzon – attorno al 1906 aveva trovato una certa stabilità a Varsavia e si avviava a diventare un punto di riferimento per il movimento culturale yiddishista. A casa Kaminski, infatti, venivano spesso ospitate serate di discussione con scrittori e intellettuali yiddish del calibro di Peretz, Sholem Asch,<sup>33</sup> Yankev Dinezon,<sup>34</sup> David Frischman<sup>35</sup> e Mordkhe Spector;<sup>36</sup> e proprio in occasione di uno di questi incontri serali fu letto un dramma di Jacob Gordin, autore che avrebbe impresso una svolta decisiva al percorso della compagnia e in

**33.** Sholem Asch (1880-1957): tra i più interessanti e prolifici scrittori yiddish, fu anche drammaturgo. La sua opera teatrale più nota – *Il dio della vendetta* (1907) – fu portata in scena da Max Reinhardt a Berlino e tutt’oggi è il secondo dramma più popolare del repertorio yiddish dopo *Il dibbuk*. I suoi romanzi si caratterizzano per la scrittura innovativa e per l’attenzione a temi sociali e controversi. Il valore della sua opera fu riconosciuto già in vita, tanto che nel 1920, a quarant’anni, fu realizzata un’edizione in dodici volumi e nel 1932 fu eletto presidente onorario dello Yiddish Pen Club. Joseph Sherman, *Sholem Asch*, yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Asch\\_Sholem](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Asch_Sholem)>. Cfr. anche il paragrafo corrispondente nel primo volume di questa serie.

**34.** Yankev Dinezon (1856?-1919): scrittore, editore e attivista letterario originario di Kovno, in Lituania. Alla fine del 1885 si trasferì a Varsavia con la sorella e co-nobbe Peretz, di cui divenne amico e stimato collaboratore. Su incoraggiamento di Peretz tornò a scrivere in yiddish, attività che aveva abbandonato dopo avere pubblicato, e ripudiato, un romanzo considerato il primo bestseller della letteratura yiddish. Smise di scrivere nel 1910 e si concentrò nella cura della vivace comunità letteraria yiddish raccoltasi a Varsavia. Durante la Prima guerra mondiale si dedicò, insieme a Peretz, alla fondazione dei primi orfanotrofi ebraici. Negli ultimi anni di vita fu tra i più accaniti promotori delle scuole yiddishiste in Polonia. Jeremy Dauber, *Yankev Dinezon*, yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dinezon\\_Yankev](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dinezon_Yankev)>.

**35.** David Frischman (1859-1922): scrittore ed editore in lingua ebraica e yiddish, critico letterario, traduttore e poeta. Il suo sogno era creare e promuovere una letteratura ebraica europea libera dalla necessità di concentrarsi su temi come la lotta per i diritti civili o la risoluzione della “questione ebraica”: una letteratura raffinata in lingua ebraica che potesse reggere il confronto con i classici della letteratura occidentale. A tale proposito era convinto che la strada per un rinascimento ebraico moderno passasse per lo sviluppo della sensibilità e del gusto e non attraverso la valorizzazione dell’eredità culturale prettamente ebraica. Hamutal Bar-Yosef, *David Frishman*, yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Frishman\\_David](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Frishman_David)>.

**36.** Mordkhe Spector (1858-1925), scrittore ed editore che, a differenza di alcuni suoi contemporanei, pubblicò da subito le proprie opere in lingua yiddish. Dopo avere lavorato a San Pietroburgo come giornalista, si trasferì a Varsavia e qui collaborò a tutte le più importanti testate yiddish. Partecipò inoltre alla fondazione della Kultur-lige. Nathan Cohen, *Mordkhe Spector*, yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Spector\\_Mordkhe](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Spector_Mordkhe)>.

modo particolare alla carriera di Ester Rokhl. L'attrice rimase colpita dalla scrittura di Gordin, a posteriori considerato il primo drammaturgo yiddish realista, e da quel momento decise di misurarsi prevalentemente con il suo repertorio: nel 1908 portò in tournée a San Pietroburgo una selezione di opere gordiniane, tra cui *Il macello* e *Sonata a Kreutzer*, che furono molto apprezzate sia dagli spettatori sia dalla critica. Questa felice tournée attestò definitivamente la reputazione di Ester Rokhl Kaminska, che da quel momento in avanti venne sempre più spesso paragonata a Eleonora Duse o invocata con reverenza come la «madre del teatro yiddish». L'attrice attribuì per tutta la vita a Gordin il merito di averla risolledata dalla polvere delle opere di scarsa qualità e di averla elevata al rango di artista, consentendole di confrontarsi con personaggi più ambiziosi e complessi. Dalla passione per Gordin – che Ester Rokhl condivideva con Ida – nascerà una delle più belle creazioni del teatro yiddish: Mirele Efros, la matrona orgogliosa dal cuore materno in cui eccelleranno due generazioni di Kaminski e che la terza generazione tenterà, invano, di riportare in vita nell'America degli anni Ottanta. Come dimostreremo nel prossimo capitolo, tanto per Ester Rokhl quanto per Ida, Mirele Efros fu qualcosa di più di un ruolo ben scritto: divenne un imprescindibile riferimento artistico e un solido punto di contatto con gli spettatori.

Alla lunga tournée pietroburghese di Ester Rokhl aveva preso parte anche Ida, che all'epoca aveva nove anni, e il successo ottenuto l'aveva convinta a scegliere di dedicarsi esclusivamente al teatro, rinunciando a proseguire in modo regolare il percorso scolastico (che comunque riprenderà in seguito). Non bisogna tuttavia credere che la scelta di Ida fosse stata bene accolta dai genitori: sostenitori dei principi di emancipazione promossi dall'Haskalah (l'Illuminismo ebraico) e consapevoli della scarsa educazione che avevano ricevuto, Avrom e Ester Rokhl conferivano allo studio una grandissima importanza. Alcuni decenni più tardi, Ida ricorderà infatti che a casa i genitori, e in particolare il padre «assetato di conoscenza»,<sup>37</sup> studiavano in continuazione e che insistevano perché i figli frequentassero la scuola e integras-

37. I. Kaminska, *My life* cit., pp. 12-13.

sero la formazione con lezioni private di inglese, francese, ebraico e di pianoforte.<sup>38</sup>

Con il passare degli anni, però, nella vita della giovane Ida si faceva sempre più spazio un percorso educativo parallelo, quello teatrale maturato in seno alla famiglia. Una leggenda narra che lo stesso Peretz l'avesse notata mentre recitava da bambina e che avesse osservato che sembrava essere «nata sulla scena».<sup>39</sup> A un intervistatore che, all'inizio degli anni Settanta, le domandava se avesse ricevuto un'educazione ebraica formale, Ida rispose di no, che per lei l'educazione era sempre stata legata al teatro yiddish: a un processo di autoformazione (e poi di formazione altrui) nato dall'osservazione e dall'imitazione di ciò che la circondava, anzitutto la madre. Ester Rokhl era una delle prime attrici yiddish «a proporre una recitazione realistica e introspettiva»,<sup>40</sup> che si traduceva in una radicale estraneità alla finzione e all'utilizzo di facili espedienti scenici. Secondo Ida, era sufficiente confrontare le fotografie della madre con quelle di altri attori del tempo per rendersi conto di come essa fosse «naturale e semplice, perché lontana dal patetismo e dalle pose».<sup>41</sup>

La libertà della famiglia Kaminski nell'accostarsi alle pratiche religiose non minava tuttavia in alcun modo la percezione di un'identità, anche spirituale, ebraica: «I miei genitori erano ebrei zelanti, rispettavano le feste del Seder e dello Yom Kippur. Anche se mio padre non pregava, sapevamo perfettamente di essere ebrei: lo sentivamo e lo sapevamo».<sup>42</sup> Quando lo stesso intervistatore le domandò se andassero in scena di sabato e nei giorni festivi, l'attrice rispose con un'altra domanda: «Che cosa significa festa?»; e proseguì ribadendo che non andavano in scena durante il Seder (che segna l'inizio della Pasqua ebraica), ma nelle feste settimanali (venerdì sera e *shabes*) sì, sempre. Ida ricordò inoltre che l'atteggiamento degli ebrei ortodossi nei confronti degli artisti

38. Intervista n. 87(4) di Gershon Weiner cit.

39. Izaak Turkow, *Wielki jubileusz Idy Kamińskiej. 35-lecie działalności scenicznej*, «Ojfgang», [...], 1952, [...].

40. Laura Quercioli Mincer, *Ida Kaminska: una vita per il teatro*, in *Café Savoy* cit., p. 162.

41. I. Kaminska, *My life* cit., p. 9. Qualità che è possibile verificare osservando l'unica testimonianza cinematografica della recitazione di Ester Rokhl: il film muto *Thies kaf*.

42. *Ibid.*

era molto negativo: pur non disturbando gli spettacoli in corso, attraverso le predicazioni in sinagoga esortavano i fedeli a boicottare il teatro, che consideravano particolarmente indecoroso anche per via della partecipazione femminile.<sup>43</sup>

A dispetto delle opposizioni del rabbinato, sul territorio polacco il teatro yiddish conquistava sempre maggiore popolarità. A Varsavia, tuttavia, mancava ancora una scena teatrale stabile e, con lo spirito d'intraprendenza che lo contraddistingueva, Avrom Kaminski decise di lanciarsi per primo nell'impresa. Grazie ai proventi della moglie – che sulla scia del successo riscosso a San Pietroburgo era stata due volte in tournée negli Stati Uniti (nel 1908 e nel 1909) – l'appassionato impresario poté impegnarsi nella restaurazione della Rotunda na Dynasach di via Oboźna 1/3. Si trattava di un edificio a pianta circolare costruito nel 1896 per ospitare un enorme dipinto, il *Panorama dei monti Tatra*, poi divenuto spazio sportivo e sede dell'Associazione dei Ciclisti di Varsavia e infine, nel 1909, trasformato in una sala teatrale a pianta dodecagonale, con pareti decorate in stile eclettico e un soffitto a cupola coronato da un lampadario. All'interno la struttura ospitava una biglietteria, un guardaroba, un buffet e un imponente foyer che dava accesso alla platea e alle balconate, che insieme potevano accogliere fino a milleducento persone.<sup>44</sup> Questo ambiente sfarzoso presentava però due importanti difetti: la scena all'italiana era dotata di una limitata attrezzatura tecnica e la sala presentava un'acustica insoddisfacente.<sup>45</sup> Attratto dall'imponenza dell'edificio e in particolare dalla sua ubicazione nell'elegante centro della città, dove abitavano ricche famiglie ebraiche assimilate, Kaminski lo acquistò insieme al cognato Pulman<sup>46</sup> e lo sottopose a importanti lavori di ammodernamento. Kaminski prese la decisione di non creare il proprio teatro nel quartiere ebraico contro i suggerimenti degli amici ma con il preciso intento di staccarsi dall'idea di un teatro del ghetto e di offrire «anche agli ebrei con i cappotti e i riccioli laterali un teatro ele-

43. *Ibid.*

44. Secondo alcune fonti il Teatro Kaminski poteva ospitare milletrecento spettatori, secondo altre perfino millecinquecento.

45. Ryszard Mączyński, *Teatr Kamińskiego*, in Aa. Vv., *Teatr Żydowski w Polsce* cit., pp. 273-276.

46. Marito della sorella di Ester Rokhl, Keyle Pulman, che era manager del teatro Kaminski e che a metà degli anni Trenta si battè per salvarlo dalla distruzione.

gante nel cuore della città». <sup>47</sup> Non si trattava dell'unico esperimento di questo tipo, dal momento che altre compagnie ebraiche nello stesso periodo recitavano in sedi centrali come i già citati Jardin d'Hiver, Bagatela e Elizeum, ma l'edificio che prese il nome di Teatr Kaminski divenne il più grande teatro di Varsavia e un punto di riferimento per il mondo teatrale ebraico. Nonostante gli sforzi economici profusi, il Kaminski rimase tuttavia una struttura inadatta ad accogliere spettacoli teatrali a causa della visibilità dalla platea non sempre ottimale e della pessima acustica, che costringeva gli attori a sforzare la voce per farsi sentire.

Nel 1913 il Teatr Kaminski fu inaugurato da *Mirele Efros*, a cui presero parte sia Ester Rokhl sia Ida, e il dramma rimase in cartellone per i successivi due anni, un evento del tutto eccezionale per l'epoca. Pur costituendo il maggiore richiamo del teatro, Ester Rokhl era tuttavia spesso impegnata in tournée che la portavano lontano da Varsavia e la rendevano quasi un'ospite in casa propria; <sup>48</sup> per riempire la sala e non fare fallire la propria impresa privata, Avrom si trovò perciò costretto ad accogliere altri artisti in voga e a sostituire i drammi con le più popolari operette, sacrificando progetti artistici a necessità di tipo economico. Nonostante tutte queste difficoltà fu in buona misura grazie a lui che in quegli anni il teatro yiddish divenne, insieme alla stampa, il più importante organismo della cultura ebraica orientale.

Nello stesso anno in cui Avrom Kaminski fondava il suo teatro yiddish nel cuore della capitale, un altro imprenditore ebreo – il trentunenne galiziano Arnold Szyfman (in origine Schiffman) – portava a compimento l'ambizioso disegno di creare un teatro polacco nazionale e moderno dal punto di vista del repertorio, della regia, della recitazione e dell'apparato scenotecnico. <sup>49</sup> A distanza di poche vie dalla Rotonda di Kaminski fu eretto il Teatr Polski, la prima scena nazionale polacca sotto l'occupazione russa e il più grande e innovativo teatro di Varsavia, in grado di competere con i

47. I. Kaminska, *My life* cit., p. 13.

48. Ivi, p. 10.

49. Per le strade di Varsavia circolava una battuta fondata sul contrasto tra i cognomi dei due direttori, il primo tradizionalmente slavo, il secondo evidentemente ebraico: «Kamiński ha costruito il Teatro Ebraico e Schiffman il Teatro Polacco». Cfr. Adolf Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 51.

migliori d'Europa. Per realizzare il proprio progetto Szyfman si era convertito al cattolicesimo e aveva avviato una raccolta fondi senza precedenti, radunando attorno a sé l'élite della società polacca, composta da aristocratici, nobili di campagna, industriali e letterati; Kaminski, nel frattempo, andava accumulando una serie di debiti e quando, allo scoppio della Prima guerra mondiale, i russi impedirono nuovamente le rappresentazioni in lingua yiddish (oltreché polacca), si trovò costretto a dare in affitto il teatro a una compagnia russa.

Oltre a segnare un momento importante nella storia del teatro yiddish in Polonia, il 1913 fu anche l'anno in cui la famiglia Kaminski fu scossa dalla tragedia della morte di Regina, la figlia diciannovenne di Avrom e Ester Rokhl. Promettente attrice, da poco sposatasi con Herman Wajzman, un attore della compagnia dell'età del padre, a settembre la sorella maggiore di Ida morì a causa di una malattia al fegato, lasciando il resto della famiglia in uno stato di profonda prostrazione. Della carriera di Regina non ci rimangono molte testimonianze ma sappiamo che prese parte, insieme agli altri membri della famiglia Kaminski, alle prime fasi della cinematografia ebraica in Polonia.

---

*Alla sera sul palco, al mattino sul "set"*

La vicenda del cinema yiddish è oggetto del secondo volume di questa serie, al quale si rimanda per informazioni più dettagliate sulle singole pellicole citate. Poiché si tratta di un argomento poco noto mi sembra tuttavia utile offrire al lettore qualche dato, in relazione con il contesto polacco e con la storia della famiglia Kaminski. Anzitutto si deve considerare la difficoltà a definire con precisione il cinema ebraico o yiddish degli esordi: all'inizio del secolo, in Polonia, era infatti impossibile separare nettamente cinema ebraico e polacco perché l'industria cinematografica si trovava quasi interamente nelle mani di produttori ebrei e gran parte dei registi, attori e operatori era di origine ebraica. È sintomatico, ad esempio, che il più antico reperto cinematografico polacco conservatosi sia un frammento della pellicola *Meir Ezofowicz*<sup>50</sup> e ancora più

50. *Meir Ezofowicz* (1911), tratto dal romanzo omonimo di Eliza Orzeszkowa. Sceneggiatura e regia: Józef Ostoja-Sulnicki. Aiuto-regia: Aleksander Hertz. Fotografia: Jan Skarbek-Malczewski, Czesław Jakubowicz. Interpreti: Maria Dułęba, Władysław Grabowski, Mila Kamińska, Wiktor Nałęcz-Kamiński, Józef Zieliński. Produzione Sfinks. Come sottolinea Natan Gross, il regista Ostoja-Sulnicki aveva convinzioni antisemite – documentate da un suo scritto coevo – che nel film sono

significativo forse che il primissimo film di finzione, *La cultura prussiana* (1908), sia stato prodotto dall'ebreo di origini russe Mordka Towbin.<sup>51</sup> Questa massiccia presenza della minoranza ebraica nel settore cinematografico potrebbe spiegare come mai, nel ventennio tra le due guerre mondiali, in Polonia non fu prodotto alcun film antisemita.<sup>52</sup>

Negli anni Dieci Varsavia era diventata un importante centro di produzione cinematografica e anche la geografia della città si stava adattando alla rivoluzione portata dalla settima arte; attorno al 1913 la città contava circa ottocentocinquantamila abitanti e possedeva numerosi teatri, ma la popolarità del cinema cresceva rapidamente: se nel 1908 Varsavia poteva contare su circa venti-trenta sale cinematografiche, tre anni più tardi avevano già superato la sessantina.<sup>53</sup> Una delle ragioni per cui gli artisti yiddish europei si dedicarono con tanto entusiasmo alle sperimentazioni cinematografiche fu che, nel 1910, il teatro yiddish era stato di nuovo bandito: anche se il divieto veniva perlopiù ignorato nelle grandi città, favorì la ricerca di nuove strade per esprimere la performatività yiddish.<sup>54</sup>

Le informazioni relative ai film di questo periodo sono frammentarie e contraddittorie perché ogni materiale dell'epoca è andato disperso, ma è certo che tra i protagonisti delle prime produzioni cinematografiche vi furono Mark Arnshteyn, nei panni di sceneggiatore e regista, e Avrom Kaminski, in quelli di regista e attore. Tutti i film a cui presero parte erano prodotti dalla Sila,<sup>55</sup> a cominciare

in parte attenuate: l'ambiguità emerge però nel finale della storia, quando la ragazza di cui il protagonista è innamorato viene per questo uccisa dai membri della setta tradizionalista cui appartiene.

51. Tra il 1907 e il 1908 Mordechaj "Mordka" (Moishe) Towbin decise di avventurarsi nella prima produzione cinematografica della Polonia, che all'epoca era spartita tra Russia, Prussia e Austria. La storia si ispirava a due fatti di cronaca che avevano avuto luogo nella regione della Grande Polonia: uno sciopero di lavoratori bambini e la protesta di un contadino che, non avendo ottenuto dalle autorità prussiane il permesso di costruirsi la casa, aveva deciso di abitare in un carro da circo. Nella versione cinematografica – conosciuta con il titolo *La cultura prussiana* – i due episodi divennero esemplari del destino di una famiglia. Fino alla Prima guerra mondiale la censura impedì che il film fosse proiettato a Varsavia, mentre è certo che sia stato mostrato all'estero, in paesi come la Russia, la Francia e l'Italia. Una breve versione del film (8'), intitolata *Les Martyrs de la Pologne*, è stata ritrovata nel 2000 nell'archivio di Bois d'Arcy e rappresenta il più antico reperto cinematografico polacco: <<https://www.youtube.com/watch?v=IuIkdFVvuUM>>.

52. Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*, Rabid, Kraków 2002, p. 12.

53. *Iluzjony*, «Goniec Wieczorny», 251, Warszawa 1911, p. 4, cit. ivi, p. 19.

54. J. Hoberman, *Bridge of Light* cit., p. 16.

55. La Sila (Forza), di proprietà di Towbin, è stata una delle primissime case di produzione cinematografica. Era molto attiva e produceva fino a cinque film all'anno.

da *Il padre crudele*, una versione filmata da Arnshteyn e interpretata da Ester Rokhl del melodramma che in quel periodo andava in scena al Teatr Kaminski e che fu realizzata collocando semplicemente una macchina da presa in platea per riprendere l'azione che si svolgeva sul palco; cui seguirono *Il misero assassino/L'idiota*, diretto da Avrom su un soggetto di Gordin; *Mirele Efros*, interpretato da tutti i membri della famiglia Kaminski (ad eccezione del piccolo Yosef); *I diseredati* e il faustiano *Dio, l'uomo e il diavolo* diretti da Avrom nel 1912, anno in cui prese parte anche a una delle due versioni cinematografiche del popolarissimo dramma *L'orfana Chasie*, un appuntamento fisso anche nel repertorio dei Kaminski. Dopo il fallimento della Siła, le pellicole successive furono prodotte dalla Kosmofilm,<sup>56</sup> che proseguì la politica del predecessore producendo film ispirati ai drammi che andavano in scena a teatro. Si trattava perlopiù di storie familiari di stampo melodrammatico, ambientate in Russia o negli Stati Uniti, che avevano per protagoniste donne che agivano in qualche modo fuori dal perimetro convenzionale cui solitamente erano destinate e che per amore diventavano adultere, prostitute e perfino assassine. Le scene mute erano collegate tra loro da brevi riassunti, e poiché questi film riscuotevano molto successo tra il pubblico, i testi furono tradotti anche in polacco in modo da risultare comprensibili anche per gli spettatori che non capivano la lingua yiddish. Grazie a questo successo, le pellicole si diffusero in tutte le comunità ebraiche sparse per il mondo. Tra i film che coinvolsero a vario titolo i Kaminski figurano: *Hertsele Meyukhes* (noto anche con il titolo polacco *La maledizione fatale*); *La bigamista*; *Il castigo di Dio*, *Lo sconosciuto* e *La figlia del cantore* – tre film del 1913 con protagonista Regina; *Il macello*; *La matrigna*; *La figlia diseredata*; *La famiglia Cwi*, e una nuova versione della *Bigamista*, che aveva per protagonista Ida Kaminska.

La corrispondenza tra soggetti teatrali e cinematografici e la trasposizione sul set di pratiche prettamente teatrali rimasero a lungo una caratteristica saliente del cinema yiddish. Secondo la testimonianza dell'attore Izrael Arko, gli spettacoli proposti la sera in teatro venivano riallestiti il mattino seguente sul palco in modo da

56. Fondata da un ex socio di Towbin, Samuel Ginzberg, e dal proprietario di un laboratorio cinematografico, Henryk Finkelstein, la Kosmofilm fu la più importante casa di produzione in Polonia fino alla Prima guerra mondiale. Realizzò una ventina di pellicole di ogni genere (melodrammi, farse, criminali, diari di viaggio) e cominciò a produrre anche film per spettatori polacchi. Non godendo di rapporti internazionali come altre case di produzione (Pathé o Gaumont), non fu tuttavia in grado di lanciare sul mercato esterno all'Impero Russo i propri prodotti, con la parziale eccezione del film *Il macello*. Secondo alcune fonti Avrom-Yitskhok Kaminski rilevò la Siła quando fece bancarotta e divenne il principale direttore della Kosmofilm creata al suo posto.

essere filmati, mentre le scene all'aperto venivano girate in tutta fretta per sfruttare al meglio la luce naturale; un regista come Mark Arnshteyn esigevo poi che, sebbene il film fosse muto, gli attori recitassero comunque ad alta voce le battute del dramma, per conferire ulteriore realismo alla recitazione. A prima vista stupisce che una mole così imponente di film trovi scarso riscontro nelle memorie di Ida, ma la spiegazione risiede nel fatto che queste prime esperienze cinematografiche non venivano percepite come un lavoro differente da quello svolto sul palcoscenico: a essere precisi si trattava, in effetti, di trasposizioni in pellicola di spettacoli teatrali.

## 2. Il debutto di Ida

Allo scoppio della Prima guerra mondiale l'Impero russo aveva messo nuovamente al bando gli spettacoli in lingua yiddish. La notizia raggiunse Ester Rokhl mentre si trovava in tournée a Odessa con la figlia ma, nonostante le numerose riserve personali e l'opposizione di un'eminenza della cultura yiddish come Mendele Moykher Sforim,<sup>57</sup> la madre del teatro yiddish si convinse a fare un'eccezione e a portare in scena una lingua differente per arginare la grave situazione economica in cui versava la famiglia.

Fin dai primi giorni del conflitto la Polonia divenne il principale teatro delle operazioni belliche: sul suo territorio si scontrarono gli eserciti delle tre potenze che un secolo prima si erano spartite la Repubblica polacca e i polacchi si trovarono arruolati negli eserciti di Germania, Austria e Russia, costretti a combattere gli uni contro gli altri e coinvolti in

57. Mendele Moykher-Sforim ("Mendele il venditore ambulante di libri"), nome di penna scelto dallo scrittore Sholem Yankev Abramovič, che fu definito da Sholem Aleichem "il nonno della letteratura yiddish". Fervente *maskil* (sostenitore dei principi dell'Illuminismo), dopo avere intrapreso la carriera di saggista e giornalista in lingua ebraica, passò allo yiddish come strumento per raggiungere tutti i lettori ebrei e convincerli della necessità di abbandonare superstizioni e astrazioni e immergersi nel contesto storico e culturale che li circondava. Consapevole del disprezzo che circondava la lingua yiddish, sulle prime pubblicò le proprie storie, di ispirazione autobiografica, sotto pseudonimo. Il passaggio allo yiddish non comportò soltanto un cambio di registro – che virò dall'autoritario e onnisciente al colloquiale, monologico-drammatico e soggettivo – ma la messa in discussione della verità assoluta del pensiero illuminista. Pur non avendo mai scritto per il teatro, i suoi personaggi, e su tutti Mendele, l'ebreo educato in una yeshiva dell'Europa orientale, ispirarono molti copioni del teatro yiddish. Dan Miron, *Sholem Yankev Abramovitsh*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 9 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Abramovitsh\\_Sholem\\_Yankev](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Abramovitsh_Sholem_Yankev)>. Si veda anche il primo volume di questa serie.

un conflitto che era loro del tutto estraneo. Quando l'esercito tedesco entrò a Varsavia costringendo i russi a ritirarsi nei quartieri oltre la Vistola, per gli artisti yiddish si profilò uno scenario inaspettatamente favorevole. Nella città occupata i teatri rifiorirono, trovando nei soldati tedeschi – che amavano il teatro e avevano le risorse per pagarsi il biglietto, ma non capivano la lingua polacca – un nuovo pubblico.

Nel 1916 Ida compì il suo debutto adulto da attrice interpretando il ruolo di Isacco nell'operetta di Goldfaden *Il sacrificio di Isacco*, scelta dal padre per la riapertura del teatro di famiglia.<sup>58</sup> Il successo ottenuto con la commedia musicale la spinse a seguire, per un breve periodo, questa strada, interpretando ragazzi e ragazze chassidici e americani in banali produzioni di puro intrattenimento farcite di canzonette prive di senso. Per avere successo erano sufficienti una bella presenza, una voce chiara e versata nel canto: la giovane Ida aveva tutte queste qualità e in breve divenne assai popolare. Del resto la musica era sempre riecheggiata in casa Kaminski e aveva naturalmente integrato l'educazione teatrale di Ida. La madre, poi, l'aveva da sempre spinta a studiare canto e pianoforte per non dover dipendere unicamente dal mestiere d'attrice e Ida aveva preso l'abitudine di accompagnare il fratello, violinista e autentico bambino prodigio, al pianoforte e con il canto. La mancanza di un'adeguata preparazione vocale e la necessità di sforzare la voce per supplire alla scarsa acustica della sala teatrale del padre l'avrebbero tuttavia portata, nel tempo, a rovinarsi le corde vocali.

### 2.1. *In cerca della propria strada*

Ben presto però Ida si accorse che il repertorio operettistico non le offriva alcuna possibilità di maturazione artistica e decise di abbandonare il genere per cercare la propria strada nel teatro. In quel periodo il padre stava allestendo

58. In realtà Joanna Krakowska ha chiarito che la riapertura del teatro e il debutto di Ida come attrice avvennero tra l'agosto e il settembre del 1915 e che, nei suoi ricordi, Kaminska deve avere confuso le date. Continueremo tuttavia a intendere il 1916 come anno del suo ingresso ufficiale sulle scene perché tale essa lo considerava e a quella data avrebbero fatto riferimento tutti i successivi anniversari. Del resto, il 1916 fu l'anno in cui tutte le competenze di Ida – attoriali, drammaturgiche, di traduttrice e regista – trovarono piena espressione. Cfr. Joanna Krakowska-Narożniak, *Jubileusz Idy Kamińskiej – Wilno, Łódź, Warszawa*, in *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, a cura di Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, pp. 179-187.

uno spettacolo tratto dall' *Uriel Acosta*, con Ester Rokhl *en travestie* e Ida a interpretare il principale ruolo femminile: «il personaggio di Yehudis fu un punto di svolta nella mia vita. Fu allora che decisi di smettere di lavorare nell'operetta». <sup>59</sup> Questa esperienza spinse Ida a individuare che cosa non funzionasse nel vecchio teatro yiddish: da principio si dedicò alla revisione dei testi, nel tentativo di epurarli da incongruenze ed elementi di scarso valore artistico, ma in breve giunse a consigliare e dirigere gli attori più anziani, compresi i propri genitori. Incoraggiata da Avrom e Ester Rokhl, si mise al lavoro per tradurre dal francese e portare in scena *La vergine folle* di Henry Bataille e – da quel momento in avanti nella duplice veste di regista e attrice – entrò a fare parte a pieno titolo del rinnovato ensemble della madre. Alla nuova compagnia di Ester Rokhl, ormai svincolata dai progetti del marito, si erano uniti artisti giovani e con maggiore istruzione: tra essi spiccava per talento Zygmunt Turkow, che nell'arco di pochi anni sarebbe entrato a fare parte a pieno titolo della famiglia Kaminski.

Tra il 1916 e il 1917 la compagnia guidata da Ester Rokhl e Ida Kaminska fu impegnata in una lunga tournée per i territori polacchi occupati dalla Russia, che comprendevano centri con importanti comunità ebraiche come Vilnius, Bialystok, Lublino e Rovno, nelle quali gli artisti potevano fermarsi e proporre gli spettacoli per diverse settimane. In questa fase il repertorio della compagnia includeva quasi tutti i drammi di Gordin – nella maggior parte dei quali Ida recitava il ruolo della rivale della madre – ma anche drammi non ebraici come *I giorni della nostra vita* di Leonid Andreev, *Spettri* e *Casa di bambola* di Henrik Ibsen. Nel maggio del 1917 la compagnia delle Kaminski giunse a Lublino, dove nell'arco di una settimana presentò almeno quattro spettacoli – *Il macello*, *Mirele Efros*, *L'orfana Chasie* e *Nora* – tutti accolti con grande entusiasmo. Il settimanale «*Myśl Żydowska*» (Pensiero ebraico) dedicò al lavoro dell'ensemble ampi articoli e recensioni, che fanno intendere con quale attenzione l'intelligenza ebraica seguisse gli sviluppi del teatro yiddish. <sup>60</sup> In merito

59. I. Kaminska, *My life* cit., p. 29.

60. «L'eccellente Estera [sic] Kamińska, artista di fama europea, è al momento impegnata in una tournée nel Regno di Polonia. La celebre attrice tragica ebrea è accompagnata dai migliori artisti ebrei del Regno. Il repertorio della compagnia

all'allestimento di *Nora*, andato in scena al Teatro Panteon, il critico Józef Dunkelblum prese in esame sia la traduzione del dramma ibseniano, sia il lavoro degli attori, concentrandosi in particolare su quello della giovane Ida, che interpretava la protagonista. A giudizio del recensore, dal punto di vista linguistico l'adattamento yiddish non affondava appieno nel nucleo del dramma, anche a causa dell'utilizzo eccessivo di espressioni tedesche in luogo di termini yiddish ben più pregnanti, ma questi difetti perdevano consistenza in virtù del dettato di Ester Rokhl: «Quando ascoltiamo il fluire del suo *jargon* scenico ci diventano più cari i suoni di quel *mame-loshn* che rinneghiamo e del quale, purtroppo, ci vergogniamo». Il critico passava poi a commentare l'interpretazione di Ida, fornendoci così la prima descrizione del suo lavoro di attrice:

Ida Kamińska ha talento. Nonostante la creazione di un personaggio così complesso richieda una competenza non comune, una conoscenza scrupolosa dei recessi più profondi della scena, un'intelligenza e un'intuizione artistica straordinarie, si può affermare con sicurezza che ha superato con successo questa prova, portando il carico sulle sue giovani spalle senza soccombere sotto tale zavorra. In verità sono mancate al suo personaggio, soprattutto nelle prime scene, la pura innocenza e la bontà d'animo della bambola, e a tratti dava l'impressione di una donna subdola, cattiva e corrotta, eppure ha avuto molti momenti ottimi. Soprattutto nella scena frivola e capricciosa del gioco con i propri bambini si è rivelata un'artista a tutto tondo. Nell'atto secondo, poi, è stata eccellente. Con profondo gusto artistico ed eccezionale finezza ha reso la sua lotta interiore, al contempo così

si compone di ottime opere di drammaturghi ebrei ed europei. Due settimane fa, a Lublino, abbiamo avuto l'opportunità di ammirare questo talento dono della grazia divina che da tempo è Estera Kamińska. Siamo stati rapiti, inoltre, dalle spiccate capacità artistiche della signorina Ida Kamińska. Anche gli altri componenti della troupe si sono dimostrati all'altezza del compito. Siamo usciti da questi spettacoli appagati dal punto di vista estetico e ammirati nei confronti del teatro yiddish, che ha già raggiunto un così alto livello». M. Goldsztajn, *O teatrze żydowskim*, «Myśl Żydowska», 21, 1917, cit. in Stefan Kruk, *Teatralia w lubelskiej «Myśli Żydowskiej»*, in Aa. Vv., *Teatr Żydowski* cit., p. 385. Il giornale annunciò che la compagnia di Ester Rokhl, considerata l'accoglienza entusiastica, avrebbe fatto ritorno a Lublino nel mese di ottobre con *L'eterno errante* di Osip Dymov, un'allegoria delle peregrinazioni della diaspora, e *Dio di vendetta* di Sholem Asch, ambientato in un bordello. Poiché per allora il settimanale fu costretto a interrompere le pubblicazioni, è difficile stabilire se queste repliche abbiano avuto luogo.

estriore, la schiacciante insicurezza, lo smarrirsi nelle congetture, il dibattersi dell'anima tra diritto e responsabilità.<sup>61</sup>

Dunkelblum proseguiva poi analizzando le imperfezioni vocali di Ida e lanciando un appello affinché la giovane continuasse a lavorare su se stessa non soltanto da autodidatta, ma affidandosi allo sguardo esterno di uno scrupoloso artista-pedagogo.

L'organo un po' debole della sua voce, privo di una coloritura metallica nell'ultimo atto, quando la bambolina si trasforma in una donna che annuncia parole d'emancipazione, in realtà non funzionava. [...] Del talento di Ida Kamińska dovrebbe prendersi cura lo sguardo attento di un regista. La sua recitazione, che si regge su un talento innato, soffre l'assenza di alcuni indispensabili suggerimenti da parte di un artista-pedagogo e di una scuola, in molti casi davvero auspicabile. È un peccato spingere quel talento in acque impetuose, senza un'adeguata preparazione. Lo sguardo vigile della sua grande madre non è sufficiente. Ida Kamińska ha in sé la scintilla del talento concesso dalla grazia divina. Non permettete che questa piccola scintilla resti sotto la cenere. Datele la possibilità di lavorare su di sé affinché da questa scintilla divampi un fuoco, che un giorno illuminerà con un bagliore dorato [...] un periodo felice per lo sviluppo del teatro yiddish.<sup>62</sup>

Nello stesso anno, proprio per approfondire la formazione al di fuori dell'ambiente familiare, Ida decise di trasferirsi temporaneamente a Vienna, dove confidava di maturare qualche esperienza lavorativa in ambito teatrale e cinematografico. La capitale dell'Impero austro-ungarico, ricca di teatri e gallerie d'arte, esercitò un grande fascino sulla giovane attrice; non altrettanto si può dire per il teatro yiddish del quartiere ebraico che, paragonato agli altri teatri di Vienna e Varsavia, produsse in lei un'impressione desolante:

C'era una hall sporca, senza alcuna separazione tra la sala teatrale e il ristorante, dove la gente sedeva e chiacchierava a voce alta durante lo spettacolo. Si sentiva in continuazione

61. Józef Dunkelblum, *Występy Idy Kamińskiej (Teatr Panteon). „Nora”, dramat Ibsena w 3 aktach*, «Myśl Żydowska», 19, 1917, cit. ivi, p. 384.

62. Agli occhi di un altro recensore il lavoro della compagnia, accolto con grande entusiasmo dal pubblico, testimoniava l'alta qualità cui era giunto il teatro ebraico. Cfr. S. Kruk, *Teatralia w lubelskiej* cit., pp. 377-390.

la soda spruzzare dai sifoni. Il palco era piccolo e dietro il sipario si intravedeva il suggeritore che, poveraccio, sovrastava con la voce gli attori. Mi avevano riferito che nel gruppo c'erano persone di talento, tra cui Lea Weintraub, ma chi avrebbe mai potuto notarla in una simile cerchia? Feci ritorno a casa dal teatro yiddish in uno stato d'animo cupo.<sup>63</sup>

Nel 1918, Ida fu raggiunta dalla notizia che il padre si era gravemente ammalato e in tutta fretta si mise in viaggio per tornare a casa senza, purtroppo, riuscire a giungere per tempo: Avrom Kaminski morì in seguito a un attacco asmatico lontano dalla famiglia, a Łomża, una cittadina presso la quale si era fermato in tournée, e lì fu sepolto con molti onori dalla comunità ebraica locale.<sup>64</sup>

Tornata definitivamente in Polonia, il sedici giugno del 1918, all'età di diciannove anni, Ida sposò il compagno di scena Zygmunt (Shloyme Zalmen) Turkow. Il giovane proveniva da una famiglia benestante della borghesia ebraica e in lui convivevano un'educazione religiosa di stampo tradizionale e un grande amore per la cultura polacca: «lasciò la casa con l'eredità della *yiddishkhey*t, ma al contempo amando i poeti nazionali polacchi Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański e Juliusz Słowacki. Suo padre non voleva che diventasse un attore [...] ma [alla fine] non ebbe altra scelta che acconsentire».<sup>65</sup> A differenza di molti attori yiddish dell'epoca, Turkow si era formato presso importanti istituzioni artistiche polacche come i Teatri Governativi di Varsavia, l'Associazione Musicale Polacca e a contatto con insegnanti come Wojciech Brydziński e Aleksander Zelwerowicz. Nel 1915, aveva mosso i primi passi sulla scena polacca al Teatr Polski di Szyfman e nel centro guidato dal regista Konstanty Tatarkiewicz.<sup>66</sup> Parallelamente, coltivava però la passione per la letteratura yiddish: aveva iniziato a scrivere e a tradurre e si era poi unito a compagnie amatoriali che recitavano in

63. I. Kaminska, *My life* cit., pp. 36-37. È opportuno sottolineare che a Vienna erano presenti numerosi teatri yiddish, alcuni dei quali di ottima qualità (cfr. il primo volume di questa serie).

64. La tomba fu distrutta dai nazisti durante la Seconda guerra mondiale.

65. I. Kaminska, *My life* cit., p. 31.

66. Mirosława Bułat, *W poszukiwaniu teatru "żydowskiego": Zygmunt Turkow*, in *Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di J. Popiel, Kraków 2009. Edward Krasieński, autore di diverse pubblicazioni sul Teatr Polski e Arnold Szyfman, non dà notizia della partecipazione di Turkow.

yiddish – sotto l’egida dell’associazione culturale Hazomir, fondata da Peretz – e in ebraico, insieme a Nahum Tsemakh, futuro fondatore della compagnia Habima. Nel 1916 era stato tra gli organizzatori dell’Artistische Vinkele (Angolo artistico), una compagnia yiddish amatoriale con un selezionato repertorio letterario di atti unici; l’anno seguente si era unito alla troupe Kaminski, alla quale sarebbe rimasto legato per oltre un decennio.

Nonostante le iniziali opposizioni del padre, non solo il primogenito Zygmunt scelse di dedicare la propria vita al teatro, ma seguirono le sue orme anche i due fratelli minori Jonas e Yitskhok Ber (noto anche con lo pseudonimo Grudberg), mentre il quarto fratello Mark, dopo una formazione teatrale e cinematografica, intraprese la carriera di giornalista. Della famiglia facevano parte anche un fratello di nome Khevr, morto di tifo negli anni della Prima guerra mondiale, e due sorelle gemelle, Rokhl e Leah, che morirono nel campo di sterminio di Treblinka. Ida ricorda inoltre la figura della madre Turkow, «luce splendente della famiglia [...] paradigma meraviglioso della maternità ebraica. Morì nel 1928 e continuammo a fare visita e a decorare la sua tomba, posta accanto a quella di mia madre, fino a quando rimanemmo a Varsavia».<sup>67</sup>

### *I fratelli Turkow*

Tutti e quattro i fratelli Turkow si distinsero come importanti attivisti culturali yiddish, dapprima in Europa e successivamente in Israele, negli Stati Uniti e in America Latina.

Zygmunt Turkow, nato a Varsavia nel 1896 e morto (probabilmente) a Tel Aviv nel 1970, fu uno tra i migliori artisti della scena yiddish in Polonia. Dopo avere ricevuto un’educazione ebraica tradizionale, si formò presso scuole laiche e circoli drammatici russi e polacchi, rivelando talento anche per la pittura e la scultura. Dal 1917 cominciò a lavorare con la compagnia Kaminski, condividendo con la famiglia la missione di non confinarsi nella *idische gas* (la strada ebraica), ma di portare agli spettatori ebrei tutto il mondo sulla scena. Artista di grande sensibilità, partecipò anche a diversi film yiddish: *Il voto* (1924), poi ripreso nel 1937, *Poveri gioiosi* (1937) e *L’attore di Purim* (1937). Nel 1940 emigrò in Argentina e poi in Brasile, dove partecipò alla fondazione del teatro nazionale. Nel 1952 si

67. I. Kaminska, *My life* cit., p. 32.

stabili in Israele: qui fondò e diresse la compagnia teatrale ebraica Zuta, fino alla sua dissoluzione nel 1967. Traduttore di drammi dal polacco, dal russo e dal tedesco, coeditore delle pubblicazioni del Sindacato degli attori yiddish in Polonia (Yidisher Artistn-Fareyn in Poyln) e autore di articoli per la stampa yiddish, pubblica anche una collezione di saggi teatrali e tre volumi di memorie: nel primo, intitolato *Fragmentn fun mayn lebn. Zikhroynes* (Frammenti della mia vita. Memorie, Buenos Aires 1951), ripercorre l'epoca dell'infanzia, gli anni della scuola e le prime esperienze teatrali; nel secondo, *Teater-zikhroynes fun a shturmisher tsayt* (Memorie teatrali di un tempo turbolento, Buenos Aires 1956), ricostruisce il debutto come attore professionista e i primi anni di lavoro fino al 1920; infine nel terzo, *Di ibergerisene tkufe* (L'epoca interrotta, Buenos Aires 1961), descrive il periodo tra le due guerre mondiali e il trasferimento in Israele. Jonas Turkow (1898-1988), dopo avere ricevuto una formazione teatrale in Moravia, nel 1915 si unì a una compagnia amatoriale yiddish di Varsavia e poi all'Artistiche Vinkele guidato dal fratello Zygmunt. Successivamente lavorò con Dovid Herman al Teatr Elizeum, poi in un teatro di lingua tedesca e tra il 1917 e il 1920 con la compagnia Kaminski, dove fu responsabile anche dell'organizzazione della tournée nei territori orientali occupati dalla Germania. In seguito organizzò due ensemble itineranti, Dos Baveglekhe Dramatishe Teater (La compagnia teatrale mobile) e Di Yunge Bine (La giovane scena), in cui fu attivo come attore e regista. Dal 1923 al 1925 lavorò con il fratello maggiore al Tsentral Teater. Nel 1926 fu invitato a fare parte del neonato Krokever Yidish Teater (Teatro Yiddish di Cracovia), in cui propose un repertorio di opere yiddish classiche e contemporanee, ma anche drammi europei come *Volpone* di Ben Jonson (1927), mai recitato prima in yiddish, e due opere del drammaturgo polacco Stanisław Wyspiański, *Daniel e I giudici*, oltre a pièce espressioniste tedesche di Ernst Toller e Georg Kaiser. Nel 1929 mise in piedi la compagnia Varshever Nayer Yidisher Teater (Nuovo Teatro Yiddish di Varsavia, vNYT), ma senza più contare su alcun sostegno economico. Dal 1932 al 1933 diresse il nuovo Vilner Yidisher Teater (Teatro Yiddish di Vilnius) e la scuola di teatro annessa. Prese parte a produzioni cinematografiche, sia yiddish che polacche: *Il voto* (1924), *Uno dei trentasei Giusti* (1925), diresse *Nei boschi polacchi* (1928). Durante la Seconda guerra mondiale fu fatto prigioniero, insieme alla moglie e attrice Diana Blumenfeld, nel ghetto di Varsavia, dove organizzò spettacoli teatrali e collaborò con la resistenza clandestina. Dopo l'insurrezione si nascose dalla parte "ariana" della città. Nell'ottobre del 1944 fu autore, insieme alla moglie, del primo spettacolo-concerto in lingua yiddish del dopoguerra, intitolato *Il canto si è salvato* e andato in scena al Teatr Miejski di Lublino. Nel periodo postbellico fu attivo in diverse or-

ganizzazioni ebraiche e, tra il 1946 e il 1947, portò gli spettacoli yiddish in giro per i molti campi profughi. Nel 1947 si trasferì a New York, dove lavorò come archivista nel settore teatrale dello YIVO. Nel 1966 emigrò in Israele: qui scrisse per la stampa yiddish e fu autore di pubblicazioni sul cinema e sul teatro. Ci ha lasciato una biografia in due volumi sugli artisti del teatro yiddish uccisi durante l'Olocausto e diversi libri di memorie: *Yidisher teater in Eyrope tsvishn beyde velt-milkhomes*, vol. 1, *Poyln* (Il teatro yiddish in Europa tra le due guerre mondiali. La Polonia, New York 1968); *Vegvayzer far dramatishe krayzn* (Guida per i circoli drammatici, Varsavia 1924); *Azoy iz es geven: Khurbn Varshe* (Così era: la distruzione di Varsavia, Buenos Aires 1948); *In kamf farn lebn* (Lottando per la vita, Buenos Aires 1949); *Farloshene shtern* (Stelle spente, Buenos Aires 1953); *Nokh der bafrayung* (Dopo la liberazione, Buenos Aires 1959).

Yitskhok Turkow (1906-1970), attore, autore di drammi yiddish e traduttore, fu noto con lo pseudonimo Grudberg. Inizialmente studiò agricoltura e lavorò in una fattoria della gioventù socialista in Polonia. Negli anni Venti fece parte di diversi ensemble yiddish come la Vilner Trupe, il *vykt*, le compagnie del fratello Jonas e il teatrino Azazel. Prese parte al rifacimento sonoro del *Voto* nel 1937 e al film *Una letterina per la mamma* (1938). Dopo la Seconda guerra mondiale lavorò presso alcune compagnie yiddish in Polonia fino al 1957, anno in cui decise di emigrare in Israele: qui divenne direttore del Teatro Sholem Asch di Bat Yam. Fu autore di numerose pubblicazioni sul teatro yiddish, molte delle quali editate dalla casa editrice Idish Buch di Varsavia: *Yidish Teater in Poyln* (Il teatro yiddish in Polonia, 1951), *Di mame Ester Rokhl* (La mamma Ester Rokhl, 1953), *Varshe – dos vigele fun yidishn teater* (Varsavia, culla del teatro yiddish) e *Varshever purim-shpuler* (I purim shpuler di Varsavia) del 1956; oltre a monografie su Peretz, Asch, Goldfaden, Gordin, e ai libri di memorie *Ojf majn veg* (Sulla mia strada, 1964) e *Geven a yidish teater* (C'era una volta un teatro yiddish, 1968).

Mark (1904-1983), invece, dopo avere studiato teatro e cinema, si dedicò alla carriera giornalistica. Dal 1922 al 1939 lavorò per il quotidiano yiddish di Varsavia «Der moment», collaborando anche con riviste teatrali yiddish e giornali polacchi. In quegli anni curò anche l'edizione delle lettere di Ester Rokhl Kaminska (*Briv*, Farlag fun B. Kletskin, Vilne 1927). Nel 1939 si trasferì a Buenos Aires, dove ricoprì gli incarichi di direttore dell'HIAS (Hebrew Immigrant Aid Society) per il Sud America, rappresentante argentino al World Jewish Congress, vicepresidente della World Federation of Polish Jews. Fu inoltre cofondatore ed editore della casa editrice Dos Poylishe Yidntum (Gli ebrei polacchi), e autore della raccolta di memorie *Di lecte fun grojser dor* (L'ultimo di una grande generazione, 1954).

## 2.2. Con Zygmunt Turkow, una lunga tournée

Pochi giorni dopo le nozze, Ida e Zygmunt intrapresero una tournée nelle zone sotto l'occupazione austriaca, spostandosi nelle province della Volinia, abbandonate dagli eserciti tedeschi e austriaci e riconquistate dai nazionalisti ucraini, poi a Odessa e infine a Char'kov. Nella città galiziana divenuta capitale della Repubblica Socialista Sovietica, la compagnia si trattenne più a lungo perché, pur non potendo contare su un teatro yiddish locale di qualità, per Zygmunt si era presentata l'occasione di collaborare con il teatro d'avanguardia dell'attore e regista russo Boris Glagolin.<sup>68</sup> Dopo qualche mese di lavoro, però, Ida e Zygmunt lessero su un giornale la notizia che a Kiev, capitale della Repubblica Popolare Ucraina e luogo di grande fermento per la cultura yiddish grazie alla creazione della Kultur-lige,<sup>69</sup> stava nascendo un teatro

68. Boris Sergejevich Glagolin (in realtà Gusev, Saratov 1879-Hollywood 1948) fu maestro di Michael Chekhov al Teatro Suvorin, associato al Maly Suvorinskij Teatr di San Pietroburgo. Molti anni più tardi l'allievo ricordò l'impressione prodotta in lui dall'attore nel ruolo di Khlestakov nell'*Ispettore generale* (1909): «Boris Glagolin's mastery as an actor and director made a profound impression on me. When I saw him in the role of Khlestakov, I experienced a kind of revelation. It became clear to me that Glagolin played Khlestakov *not like everyone else* [...] This feeling [...] arose in me without having any comparisons and analogies, but directly from Glagolin's acting. The unusual *freedom* and originality of his creativity [...] astonished me, and I was not wrong: no one played Khlestakov in the way Glagolin did. When I subsequently came to play this part I recognized in myself Glagolin's influence. When Stanislavky produced *The Government Inspector*, he led me in a direction which had something in common with the impression that Glagolin had made on me as Khlestakov», Michael Cechov, *The Path of the Actor*, Routledge, London-New York 2006, pp. 16-17. Nel gennaio del 1929 Glagolin curò la regia di una versione yiddish della *Turandot* di Carlo Gozzi, rappresentata al Manhattan Opera PlayHouse dagli artisti dell'Habima e con le danze di Michio Ito: una produzione colossale che nondimeno si rivelò un disastro perché Glagolin aveva una conoscenza superficiale delle tecniche di Stanislavskij, dell'artigianato dell'Habima e del teatro yiddish americano e aveva pertanto mescolato gli stili in maniera inintelligibile (Mel Gordon, *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*, Routledge, London-New York 2009).

69. Nome che designa una serie di organizzazioni culturali e sociali sorte in Europa tra il 1920 e il 1930, che raggiungevano un centinaio di centri abitati. La prima Kultur-lige fu creata a Kiev all'inizio del 1918 allo scopo di promuovere lo sviluppo di varie sfere della cultura yiddish. Tra i suoi fondatori figuravano membri dei partiti socialisti ebraici e sionisti ed esponenti di rilievo della vita culturale e politica come Perets Markiš e Dovid Bergel'son. L'organizzazione comprendeva sezioni dedicate all'arte, alla musica, alla letteratura e all'editoria; con il suo sostegno furono amministrate scuole e corsi per adulti, realizzati progetti teatrali ed esperimenti drammatici ambiziosi. A Kiev era attiva una biblioteca e nell'autunno del 1928 fu inaugurata l'Università Popolare Ebraica. Inizialmente le autorità sovietiche appoggiarono la Kultur-lige, ma negli anni Venti ne liquidarono il comitato

ebraico ispirato ai principi dello yiddishismo e che gli artisti locali avrebbero voluto che Ester Rokhl, Ida e Zygmunt ne facessero parte. In breve, la coppia si trasferì a Kiev, dove il 20 luglio 1919 venne al mondo la figlia Ruth.

In quel periodo l'intera area centro-orientale si trovava in uno stato di anarchia armata e di scontro tra le autorità polacche, che volevano consolidare le proprie frontiere a est, e i gruppi nazionalisti ucraini, in conflitto inoltre con il potere sovietico che la Russia rivoluzionaria – che con l'Armata Rossa stava marciando verso occidente – aveva già imposto nelle regioni lituane e bielorusse. L'Ucraina, in particolare, viveva una situazione complessa di guerra, rivoluzione, insurrezioni contadine e nazionalismi contrapposti tra le due repubbliche; inizialmente l'Ucraina di Kiev, guidata dall'atamano Semën Petljura, aveva promesso alla minoranza ebraica pari diritti, ma non fu in grado di garantirle neppure una basilare sicurezza: bande criminali diedero avvio a una lunga serie di pogrom, che costarono la vita a oltre cinquantamila ebrei. Nel timore degli eccessi antisemiti, pochi mesi dopo la nascita della figlia, Ida e Zygmunt, insieme a Ester Rokhl e ai colleghi della compagnia, si misero nuovamente in viaggio attraverso la Bielorussia diretti verso Mosca, dove viveva un clima di guerra. Durante la permanenza in città, la giovane coppia si recò con grande emozione al Teatro d'Arte per assistere alla leggendaria rappresentazione dei *Bassifondi* di Gor'kij diretta da Stanislavskij: a dispetto delle grandi aspettative, rivolte soprattutto alle interpretazioni di Vasilij Kačalov e Ivan Moskvin, Ida ricorda con enorme frustrazione di essere stata costretta a cedere al sonno, indotto dall'estrema stanchezza dovuta alle dure condizioni di vita e alla necessità di coniugare il lavoro con l'accudimento della figlia.

Nonostante in quel periodo l'Unione Sovietica fosse l'unico paese in cui la cultura ebraica beneficiava di una sovvenzione statale, dopo avere trascorso due anni turbolenti lontano da Varsavia la compagnia Kaminski desiderava soltanto fare ritorno in quella che considerava la propria casa. Anco-

centrale, sostituendolo quasi esclusivamente con membri del Partito Comunista. Gran parte delle istituzioni che ne avevano fatto parte passarono sotto il controllo delle Sezioni Ebraiche del Commissariato dell'Educazione e furono trasformate in appendici degli organi burocratici sovietici.

ra una volta gli artisti ripresero il cammino verso il confine polacco. L'anno 1920 coincise con il raggiungimento di un accordo tra Polonia e Ucraina – che prevedeva il riconoscimento dell'indipendenza della seconda in cambio della sua rinuncia alle pretese sulla Volinia e sulla Galizia orientale – e con la ripresa delle ostilità contro la Russia bolscevica. Lungo la strada gli artisti si fermarono per una stagione a Vitebsk, dove proposero alla popolazione, atterrita dalle sommosse e dai pogrom, opere del vecchio repertorio come *Mirele Efros* e nuovi drammi come *Una donna senza importanza* di Oscar Wilde; successivamente sostarono nella cittadina di Polotsk, continuamente attraversata dagli scontri a fuoco tra l'Armata Rossa e l'esercito polacco; poi ancora a Nevel', dove furono raggiunti da Jonas Turkow, che aveva lasciato l'Armata Rossa in cui era stato precettato tempo prima, e dove si trattennero per qualche tempo allestendo spettacoli in cambio di viveri, traducendo nuovi drammi e recitando sporadicamente anche in lingua russa. Tra i tumulti della rivoluzione, anche Ida e i compagni maturarono la convinzione che Lenin, Trockij e le loro promesse di libertà, uguaglianza e fratellanza in un mondo senza sfruttamento rappresentassero la concreta speranza in un futuro migliore.<sup>70</sup>

Le ultime tappe del lungo viaggio verso casa inclusero Minsk – dove nella vetrina di un negozio trovarono la fotografia di Yosef Kaminski, che avevano perso di vista all'inizio del conflitto e che scoprirono avere tenuto un concerto nella città quando ancora era in mano ai polacchi – e Vilnius, dove la comunità ebraica accolse con calore Ester Rokhl, «i suoi figli e la sua troupe».<sup>71</sup> Per qualche tempo la compagnia riprese con successo il lavoro sulla scena, adattandosi a recitare nelle ore diurne per non sfidare il coprifuoco, ma con l'occupazione della città da parte delle truppe del generale Żeligowski l'atmosfera si inasprì. Il sogno del capo di Stato polacco Józef Piłsudski di creare una confederazione di paesi indipendenti dell'Europa Orientale era sfumato e questi aveva comandato al suo generale di occupare la Lituania centrale per annetterla alla nuova repubblica polacca. La guerra sovietico-polacca, avviata nel febbraio del 1919, si era conclusa: a metà agosto la controffensiva polacca aveva costretto

70. I. Kaminska, *My life* cit., p. 54.

71. Ivi, p. 56.

l'Armata Rossa, giunta alle porte di Varsavia, a ritirarsi e nel mese di ottobre russi e polacchi avevano stipulato un armistizio sulla linea presidiata in quel momento dagli eserciti. In risposta, la Repubblica Lituana aveva trasferito la capitale a Kaunas e dichiarato guerra alla Polonia ma, a causa della sproporzione delle forze, il conflitto non fu mai realmente combattuto, pur restando aperto fino al 1938. La controversa Pace di Riga (18 marzo 1921) aveva posto fine alla guerra e consolidato le frontiere della Seconda Repubblica Polacca, che dal novembre del 1918 aveva riconquistato l'indipendenza dopo centoventitre anni di dominazione straniera.

La nuova Polonia si estendeva su una superficie di 388.600 km<sup>2</sup>, che corrispondeva a meno della metà del territorio dell'antica Repubblica, ma la collocava al sesto posto in Europa per ordine di grandezza. Il nuovo Stato era in realtà costituito da tre Polonie distinte e disomogenee quanto a sistema di governo, strutture istituzionali, economiche e composizione di forze sociali e politiche, ed era a tutti gli effetti un paese multinazionale, multiculturale e multiconfessionale. Dei ventisette milioni di cittadini censiti in Polonia nel 1921 soltanto due terzi erano polacchi, i rimanenti appartenevano a diverse minoranze nazionali: ucraina (oltre il 14%), bielorusa (circa il 5%), tedesca (3,7%) ed ebraica (quasi l'8%). La minoranza ebraica era composta da circa due milioni di abitanti, concentrati nelle piccole e medie città, dove spesso rappresentavano oltre la metà della popolazione, talvolta la grande maggioranza.<sup>72</sup> Se i rapporti tra le autorità polacche e le minoranze ucraine e bielorusse erano percorsi da antiche ostilità e reciproci pregiudizi nazionalistici, la comunità ebraica era invece «tradizionalmente la più integrata [...] con la storia della Repubblica di cui aveva fatto attivamente parte per oltre cinque secoli, svolgendo un ruolo fondamentale quanto peculiare nel sistema economico nazionale e locale». <sup>73</sup> Nonostante l'impegno degli antisemiti per avvelenare i rapporti tra concittadini ebrei e cristiani, restava pertanto «la più incline a rinnovare il patto di integrazione nel nuovo stato». <sup>74</sup>

72. Claudio Madonia, *Fra l'Orso russo e l'Aquila prussiana. La Polonia dalla Repubblica Nobiliare alla IV Repubblica (1506-2006)*, Clueb, Bologna 2013, pp. 137-138.

73. Ivi, p. 138.

74. Ivi, p. 139.

### 3. Varshever Yidisher Kunst-teater

Alla fine del 1920 Ester Rokhl, Ida, Zygmunt e la piccola Ruth riuscirono a fare ritorno a Varsavia, dove si sistemarono in grande fretta e ripresero a lavorare, alternando spettacoli nella capitale a tournée nelle province. Al Teatr Kaminski portarono in scena qualche operetta, accogliendo anche artisti provenienti dagli Stati Uniti, mentre Ida collaborava con la Vilner Trupe, ma fu al Tsentral Teater di via Leszno 1, di cui Turkow era divenuto direttore, che videro la luce le proposte più ambiziose. Nelle stagioni 1921/1922 e 1922/1923, oltre al consolidato repertorio materno, la giovane coppia propose molti allestimenti firmati da Zygmunt; tra quelli di maggiore successo *Serkele* di Shloime Ettinger (con protagonista Ester Rokhl),<sup>75</sup> *L'avarò* di Molière e *I sette impiccati* di Leonid Andreev. Il dramma di Andreev raccontava il martirio di un gruppo di rivoluzionari russi che avevano tentato di assassinare un ministro zarista prima del 1905, ma Turkow optò per un'ambientazione non realistica: nelle scene

aA

75. *Serkele*, scritta negli anni Venti dell'Ottocento e messa in scena per la prima volta nel 1863 durante una celebrazione di Purim al seminario rabbinico di Zhytomyr, è una delle prime commedie yiddish di maniera. La vicenda ruota attorno alla figura della malvagia Serkele, che deruba la nipote Hinde dell'eredità del padre David Gutherts, creduto morto. Nella felice conclusione, Gutherts (lett. Buonuore) torna a casa per proteggere la figlia. Lo spettacolo di Turkow attrasse l'attenzione di molti critici, che apprezzarono la stilizzazione moderna di questa favola popolare: «Il sig. Zygmunt Turkow, il cui talento registico fiorisce di giorno in giorno [...] ha interpretato *Serkele* come un racconto popolare, illustrandolo con immagini caratteristiche. La scena d'apertura riproduce la copertina del libro di Ettinger. Quando il libro viene aperto, le pagine formano le quinte e lo spettacolo ha inizio al centro della scenografia, dove i quadri si adattano perfettamente allo stile primitivo scelto dal sig. Apelbaum [lo scenografo]». Jakub Appenzlak, *Teatr Centralny (Warszawska Żydowska Grupa Dramatyczna): Serkele, czyli Rocznica śmierci brata*, «Nasz przegląd», 27 ottobre 1923, cit. in Mirosława M. Bułat, *W poszukiwaniu teatru "żydowskiego": Zygmunt Turkow*, in *Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di Jacek Popiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, p. 588. Aleksander Zelwerowicz, uno dei più noti attori, registi e pedagoghi polacchi (nonché insegnante di Turkow), in un'intervista sul teatro yiddish citò anche questo allestimento: «Chi potrebbe mai reggere il confronto con un attore ebreo dal punto di vista della musicalità e dell'espressività del gesto? [...] A Cracovia ho conosciuto il teatro di Goldfaden, vecchio e primitivo, e non mi è piaciuto. Però al Tsentral ho visto un'opera molto interessante: *Serkele*. Mi resterà sempre impressa nella memoria. Conosco Zygmunt Turkow ed è indubbiamente un regista di talento. [...] Nella mia scuola [...] a distinguersi erano soprattutto gli allievi ebrei [...] i quali oggi occupano posti di tutto rispetto sulle scene dei teatri polacchi». Sz. L. Sz[najderma]n, *U polskiego aktora i reżysera Aleksandra Zelwerowicza*, «Literarische Bleter», 15-16, 1927, cit. in Aa. Vv., *Teatr żydowski w Polsce* cit., pp. 495-496.

39

di gruppo gli attori emergevano dall'oscurità come in un tableau, per poi rituffarsi nell'ombra prima della chiusura del sipario. Lo straordinario successo riscosso da questo spettacolo attirò l'attenzione di esponenti del mondo culturale polacco come Arnold Szyfman e Zygmunt ricevette perfino l'offerta di dirigere l'opera in un teatro polacco, proposta che tuttavia declinò.<sup>76</sup>

### 3.1. La fondazione

Questi primi esperimenti convinsero Ida e Zygmunt che i tempi erano finalmente maturi per portare a compimento il progetto di un *bessern teater*: un teatro d'arte in lingua yiddish in dialogo con le più interessanti sperimentazioni europee. La decisione fu presa in un periodo tutt'altro che facile dal punto di vista economico, ma segnato da una grande effervescenza culturale e dalla fiducia nel pieno riconoscimento di una cultura yiddish.<sup>77</sup> Nel ventennio tra le due guerre mondiali la società polacca, che attraversava un periodo di forte instabilità politica e crisi economica, si trovava alle prese con la necessità di definire se stessa anche in rapporto alla collettività ebraica. Pur fra molte contraddizioni, la lingua yiddish divenne il terreno fertile per esperimenti coraggiosi in campo letterario e teatrale. Sia Ida sia Zygmunt seguivano e partecipavano con interesse agli sviluppi delle avanguardie letterarie yiddish, e avevano stretto amicizia con poeti del calibro di Moyshe Broderzon,<sup>78</sup> fondatore del primo grup-

76. Informazioni tratte da Zygmunt Turkow, *Di ibergerisene tkufe*, Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine, Buenos Aires 1961 e citate da M. B. Bułat, *Prasa polska a teatr jidysz w Polsce* cit., p. 123.

77. Un passo in questa direzione era rappresentato dalla fondazione, nel 1919, del Sindacato degli Artisti delle Scene Ebraiche in Polonia (Związek Zawodowy Artystów Żydowskich w Polsce), nato con l'obiettivo di influenzare e migliorare il repertorio teatrale yiddish diffondendo opere di buon livello. La sede di via Leszno 2 comprendeva una biblioteca, una sala lettura e un club.

78. Moyshe Broderzon (1890-1956), poeta e drammaturgo yiddish nato a Mosca ma presto trasferitosi a Łódź. Cominciò a scrivere in yiddish nel 1908 e un decennio più tardi fondò insieme agli artisti Yankl Adler e Marek Szwarc il primo gruppo avanguardistico yiddish in Polonia, lo Yung-yidish (1918-1921). Nel ventennio tra le due guerre si dedicò principalmente al teatro: compose testi per l'Azazel, il primo caffè teatrale in Polonia, e nel 1927 fondò a Łódź il cabaret teatrale Ararat (acronimo di Artistisher Revolutsyonerer Revi-Teatr, Teatro di rivista artistico e rivoluzionario), che negli anni successivi fu uno dei più interessanti centri di creazione scenica dell'Europa orientale e portò al successo internazionale artisti comici del calibro di Shimen Dzigán, Yisroel Shumacher e Yoysef Tunkel. Purtroppo, gran parte degli sketch che Broderzon compose per l'Ararat sono andati perduti.

po d'avanguardia yiddish, lo Yung-yidish di Łódź. Il centro nevralgico della ricerca teatrale era la città di Varsavia, che attraeva gli artisti grazie alle numerose sale teatrali. In questo periodo si formarono molte compagnie yiddish, ma pochissime si dimostrarono capaci di resistere alla prova del tempo e della miseria.

Nel 1924 Ida e Zygmunt Turkow fondarono il Varshever Yidisher Kunst-teater (Teatro d'Arte Yiddish di Varsavia, noto anche con l'acronimo VYKT), una compagnia che – a dispetto delle difficoltà – fu attiva in maniera intermittente negli anni 1924-1925, 1926-1929 e, ormai con la sola direzione di Zygmunt, per un'ultima stagione nel 1938-1939. Nato su base familiare e gestito in forma collettiva, in origine l'ensemble comprendeva Ester Rokhl, Jonas Turkow con la moglie Diana Blumenfeld, Sonia Altboym, Adam Domb, Władysław Godik, Shmuel Landau, Yankev Mandelblit e il fratello di Ida, Yosef, autore di musiche per la scena. A essi si sarebbero aggiunti più tardi Yitskhok Grudberg, il minore dei fratelli Turkow, Dina Halpern, Zalmen Hirshfeld, Natalia e Moishe Lipman, Meir Melman, Klara Segalowicz e altri.

Ida e Zygmunt facevano parte di quella generazione di artisti e intellettuali che accoglieva l'eredità spirituale di Yitskhok Leybush Peretz arricchendola di contatti con le avanguardie teatrali di Vienna, Mosca e Berlino<sup>79</sup> e del confronto con le innovazioni proposte dai colleghi polacchi. Al pari di altri ambiziosi ensemble teatrali coevi – come la Vilner Trupe, lo Yung Teater o i cabaret letterari Azazel e Ararat<sup>80</sup> – anche il Varshever Yidisher Kunst-teater attribu-

Nel 1939 fuggì a Białystok, per essere poi deportato in Asia Centrale dal governo sovietico, nel 1944 fu docente al Goset. Nel 1950, in pieno terrore staliniano, fu arrestato e condannato a trascorrere dieci anni in un gulag. Tornò a Łódź nel 1955 e poco dopo morì. Cfr. Gilles Rozier, *Moyshe Broderzon: Un écrivain yiddish d'avant-garde*, Presses universitaires de Vincennes, St. Denis 1999.

79. «In 1922 I went for a short visit to Berlin, where Yosef was studying music. There I attended the theater and saw many first-rate actors. Among them was the German Jewish actor Alexander Granach, who in the early twenties was considered one of the most accomplished actors in Berlin. From Berlin I brought back several plays, one of which, *The Sinful Mr. Chew*, by Julius Berstl, was produced in the Central Theater. Another, Romain Rolland's *Wolves*, was produced in a later season by the Warsaw Yiddish Art Theater. [...] my mother [...] joined my brother in Vienna, where he had gone to continue his studies», I. Kaminska, *My life* cit., pp. 60-61.

80. Negli anni Venti in Polonia il *kleynkunst* (lett. "piccola arte") divenne un genere in gran voga. Era uno spettacolo di teatro-cabaret che comprendeva brevi

iva alla forma drammatica l'ufficio morale di garantire la sopravvivenza della società e della cultura ebraica in Polonia, realizzando l'alleanza, anelata anni prima da Peretz, tra Arte e Nazione, tra un'arte idealizzata e un nuovo tipo di identità ebraica.<sup>81</sup> Questo "nuovo" teatro yiddish interbellico non sarebbe mai diventato appannaggio di una frazione politica o di una classe sociale, ma sarebbe sempre rimasto un patrimonio comune, a disposizione di qualsiasi membro della variegata collettività ebraica, di cui rifletteva l'identità «fluida»<sup>82</sup> e moderna, orgogliosa della propria differenza e resistente a ogni tentativo di acculturazione.

Jakub Appenzlak, critico del quotidiano sionista «Nasz Przegląd» (La nostra rassegna) e testimone attento del lavoro del VYKT, commentando uno degli esperimenti più rischiosi (l'allestimento del *Sig. Chew, peccatore*, ambientato in Cina), sintetizzava così le aspirazioni del regista del gruppo:

Per il sig. Zygmunt Turkow l'obiettivo più importante è dimostrare che il teatro yiddish è in grado di ricreare ogni stile e genere artistico, che nulla gli è impossibile. Proprio come un pilota che supera i primati di altezza, resistenza, velocità e complicate manovre in aria, così il sig. Turkow con la propria compagnia teatrale sta battendo continuamente ogni record. Ciò lo distingue dal sig. D[ovid] Herman, che sta lottando per creare un teatro dallo stile ebraico e dal repertorio nazionale. Il repertorio del sig. Turkow è internazionale, multicolore e talvolta perfino sgarbiante. I suoi esperimenti meritano il massimo rispetto. Hanno allargato l'orizzonte della scena yiddish e costituiscono una prova visibile e certa dell'infondatezza dell'assunto secondo il quale lo yiddish come lingua letteraria sarebbe privo di maturità e al

sketch comici e satirici, intervallati da canti e danze. La prima compagnia di rivista in Polonia fu Azazel (vocabolo biblico per inferno), presto seguita dall'Ararat creato dal poeta Moyshe Broderzon. I cabaret di Varsavia (oltre a quelli nominati anche i polacchi Qui Pro Quo e Morskie Oko) ebbero il merito di favorire l'interazione tra pubblico ebraico e polacco anche se, è opportuno ricordarlo, fu soprattutto l'intelligenza ebraica ad apprezzare questo genere di spettacolo, mentre i ceti popolari preferivano le storie d'amore tradizionali. Mirosława M. Bułat, *Kleynkunst*, The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 9 ottobre 2016: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Kleynkunst>>.

81. Cfr. M. C. Steinlauf, *Paura di Purim* cit., pp. 77-100.

82. Małgorzata Leyko, *Żydowska awangarda teatralna jako poszukiwanie nowej tożsamości kulturowej*, in Aa. Vv., *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, a cura di Jarosław Suchan e Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, p. 108.

teatro yiddish si confarebbe soltanto un repertorio specifico e molto ristretto.<sup>83</sup>

A differenza della Vilner Trupe diretta da Herman, la ricerca del *vykt* era animata dal desiderio di creare un teatro europeo in lingua yiddish,<sup>84</sup> in grado di coniugare spirito ebraico ed europeo, cioè di «non sottrarsi ad alcun confronto con la realtà».<sup>85</sup> La qualità “europea” della missione teatrale di Ida e Zygmunt si esplicava nel rinnovamento del repertorio e nella mutata organizzazione del lavoro sulla scena. Guardando al modello offerto dal Teatro d’Arte di Stanislavskij, gli attori ridefinirono i protocolli della propria ricerca: la messa in scena era ora preceduta da sedute di studio del testo e coinvolgeva nella stessa misura l’intero ensemble, senza lasciare campo al divismo in voga nei decenni precedenti; a coordinare il lavoro del gruppo era il regista, il quale non si limitava a fornire generiche indicazioni di movimento, ma era responsabile della coerenza e organicità di tutto lo spettacolo. Il repertorio fu ampliato e vi trovarono posto sia i classici della drammaturgia yiddish (Goldfaden, An-ski, Gordin), allestiti però in forma innovativa,<sup>86</sup> sia drammi contemporanei di

83. Jakub Appenzlak, *Scena żydowska: Teatr Centralny: Grzeszny Czu*, «Nasz Przegląd», 27 novembre 1923, cit. in M. M. Bułat, *W poszukiwaniu* cit., p. 593.

84. L’aggettivo “europeo” applicato al teatro fu molto utilizzato e assunse una connotazione ambigua: poteva riferirsi semplicemente alla volontà di ottenere un successo internazionale, alla scelta di un repertorio basato sui classici europei tradotti in yiddish o, ancora, alla preferenza accordata agli insegnamenti stanislavskiani. Cfr. N. Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 1996, p. 308.

85. Questa la definizione che della dimensione europea del teatro yiddish diede il critico Mojżesz Kanfer, *Gościnne występy Trupy Wileńskiej*, «Nowy Dziennik», 119, 1931, cit. in Eugenia Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, in *Teatr żydowski w Polsce* cit., p. 262.

86. Zygmunt Turkow scrisse nel 1939: «Eravamo convinti che il teatro ebraico avesse bisogno di testi europei e che fosse necessario spalancare le finestre per farvi entrare l’aria dell’Europa [...]; anche i testi di Goldfaden li mettemmo in scena in una maniera europea, per così dire, completamente diversa dal teatro di Goldfaden», cit. da M.K. [Mojżesz Kanfer], *Teatr Goldfadenowski – teatrem żydowskim: Z rozmowy z Zygmuntem Turkowem*, «Nowy dziennik», 20 aprile 1939, cit. in M. M. Bułat, *W poszukiwaniu teatru “żydowskiego”* cit., p. 587. Le finestre alle quali esplicitamente si riferisce Turkow confermano il bisogno dei due giovani artisti di aprirsi alle contemporanee esperienze europee e la predisposizione del teatro yiddish al dialogo con l’alterità, spesso tematizzato nel contrasto tra esperienze ordinarie e soprannaturali, tra ortodossia e distacco dalla tradizione e dalla religione (un motivo frequente della drammaturgia), tra mondo familiare e idealizzato dello *shtetl* e speranze legate al sogno americano (un tema esplorato con successo anche nel cinema).

autori ebraici, polacchi e internazionali, scelti privilegiando temi sociali e politici (l'orientamento del gruppo era genericamente di sinistra) e tradotti in yiddish.

Al primo nucleo del repertorio sono riconducibili spettacoli come *La recluta* (25 dicembre 1923), che l'autore S. Y. Abramovitsh aveva concepito come una commedia da lettura e che Turkow trasformò in un *purimshpil* il cui narratore (*aynshrayrer*, lett. colui che piange) ricordava i personaggi della Commedia dell'Arte, e *I due Kuni-Leml* (20 aprile 1924) di Goldfaden, un ulteriore passo avanti di Zygmunt nella modernizzazione dei classici yiddish sotto l'influenza dei movimenti avanguardisti e il trionfo di un teatro che *metteva in gioco*, spudoratamente, la tradizione:

In yiddish è chiamato uno *shpil* [corrispettivo dell'inglese *play*]. E infatti qui c'è solo gioco. Le parole giocano, organi sterili giocano in maniera viva e gli attori girano come marionette. Giocare per amore del gioco, non alla ricerca di qualche profondo "sentimento" o per risolvere un problema serio. Un teatro che gioca. Il teatro come una forma di gioco, gioioso intrattenimento per attori e spettatori. Nelle intenzioni del sig. Turkow non c'era altro. Questo regista talentuoso, intelligente ed eccezionalmente creativo, ama i giocattoli teatrali. Incoraggiato dal suo esperimento di stilizzazione in *Serkele* ha deciso di stilizzare Goldfaden. Ha ridotto tutto ai tratti semplici e naïf di un giocattolo. [...] Ha messo il teatro nel baule dei giochi. [...] Qui nulla accade in maniera improvvisata; l'immaginazione del regista si manifesta ovunque: in ogni scena, nella composizione del gruppo, nelle danze e nei canti, nell'accordo ritmico dello spettacolo, nella stilizzazione dei costumi, nei dettagli della coreografia. Questo magnifico giocattolo ha richiesto molti sforzi, un'elevata ricercatezza da parte del regista e il gusto per lo stile.<sup>87</sup>

Nel luglio dello stesso anno il VYKT portò lo spettacolo a Cracovia, dove fu apprezzato per l'intensa teatralità della recitazione e percepito come un evento che inaugurava la nuova fase di modernizzazione e adattamento delle opere

87. In polacco, come in molte lingue, il verbo *grać* ha sia il significato di «giocare» che di «recitare», pertanto la recensione va letta tenendo presente che, pur avendo dovuto optare per una delle due traduzioni italiane, l'autore intendeva riferirsi a entrambi i significati. J. Appenzlak, *Teatr Centralny: Dwaj Kuni Lemel*, «Nasz Przegląd», 22 aprile 1924, cit. ivi, pp. 588-589.

di Goldfaden, fase che negli anni successivi sarebbe stata seguita dagli esperimenti di Michal Weichert (*La compagnia Tanentsap*, 1933) e di Jakub Rotbaum (*La strega*, 1937).<sup>88</sup>

Nel gruppo delle produzioni *veltlekh* (cosmopolite) si possono ascrivere invece *Sabbatai Zevi* (gennaio 1924), tratto dal dramma di Jerzy Żuławski *La fine del Messia*, e *Il campanaro di Notre Dame* (maggio 1925) di Hugo, uno spettacolo monumentale che prevedeva una struttura a più piani di ispirazione costruttivista e la compresenza di più palchi su cui agivano un centinaio di attori. Nonostante le aspettative, il dramma polacco su Sabbatai Zevi, autoproclamatosi Messia a metà del XVII secolo, fu accolto con freddezza: un insuccesso che Turkow attribuì alle caratteristiche del protagonista che, rappresentato nella sua debolezza e sconfitta, aveva deluso il pubblico ebraico, favorevole all'esaltazione degli eroi della propria tradizione.

Il pubblico spesso ripagava gli sforzi di Ida e Zygmunt, ma per riuscire a mantenersi la compagnia era costretta a condurre un'esistenza nomade e a mettere in scena anche drammi di facile presa. A dispetto delle comuni ambizioni, infatti, il teatro yiddish restava un passo indietro rispetto agli altri teatri europei a causa dell'estrema precarietà a cui era esposto il lavoro degli artisti, obbligati a continui cambi di sede, ad attendere le concessioni dello *starosta* (responsabile dell'amministrazione) locale e a sobbarcarsi i costi di affitto e restauro di spazi teatrali assai primitivi. A differenza dei teatri statali, che di solito potevano contare su finanziamenti governativi, il teatro yiddish in Polonia non riceveva sostegno né dalle istituzioni ufficiali polacche, né (fatta salva qualche eccezione) dalle associazioni ebraiche: le *kahal*<sup>89</sup> lo avversavano per ragioni morali, mentre la ricca borghesia lo snobbava considerandolo un passatempo per la plebe e gli preferiva il teatro polacco, che infatti contava su un grandissimo seguito

88. Cfr. Mirosława M. Bułat, *From Goldfaden to Goldfaden in Cracow's Jewish Theatres*, in *Yiddish Theatre: New Approaches*, a cura di Joel Berkowitz, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford-Portland 2008, pp. 139-155.

89. Consiglio di amministrazione scelto per guidare una comunità ebraica autonoma. Bisogna precisare che talvolta i teatri yiddish riuscivano a ottenere un sostegno dalle *kahal*: per esempio la compagnia di Ida Kaminska ricevette, nella stagione 1937/1938, una sovvenzione da quella di Leopoli, cit. in Mirosława M. Bułat, *Krakowski Teatr Żydowski (Krokewer Jidisz Teater) – między szundem a sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, p. 146.

tra i membri dell'intelligenza assimilata. Oltre a soffrire la rivalità con il teatro polacco, il teatro yiddish doveva poi misurarsi, seppure in misura minore, anche con il neonato teatro in lingua ebraica, sostenuto da quanti caldeggiavano la causa sionista. Una compagnia come il *vykt* poteva perciò contare su un pubblico composto in gran parte da operai, artigiani, piccoli commercianti e impiegati, talvolta da sottoproletari. L'appartenenza degli spettatori a classi sociali economicamente più svantaggiate si riverberava inevitabilmente sull'attività teatrale da un punto di vista economico – non potendo, gli spettatori, proporsi come mecenati e dovendo, gli artisti, offrire biglietti a un costo dimezzato rispetto a quello dei teatri polacchi – ma anche da un punto di vista artistico, perché si trattava di un pubblico da sempre abituato a storie romantiche di banditi e prostitute, proposte in forma di banali operette o di riviste.<sup>90</sup>

Schiacciato da tali difficoltà, il Varshever Yidisher Kunstteater concluse il primo capitolo della sua esistenza a un anno appena dalla fondazione. L'esistenza nomade della compagnia aveva richiesto pressanti sacrifici: costretti a spostarsi continuamente tra villaggi poverissimi (eppure desiderosi di teatro) e città cosmopolite come Cracovia, gli attori avevano sperimentato condizioni di pesanti ristrettezze e l'insuccesso di un'opera<sup>91</sup> si era spesso tradotto nell'impossibilità di mangiare o di pagare le cure di Ester Rokhl, che da mesi lottava con un cancro ai polmoni. Di certo, sulla scelta di sciogliere temporaneamente l'ensemble pesò anche la morte dell'attrice, che per i giovani membri della compagnia costituiva un imprescindibile riferimento artistico e affettivo: Ester Rokhl si spense il 27 dicembre 1925 e la sua dipartita fu vissuta come un lutto collettivo dalle comunità ebraiche polacche, che si raccolsero numerose al suo funerale. Due anni più tardi Ida e Zygmunt donarono una ricca collezione di materiali legati al mondo teatrale e appartenuti a Ester Rokhl all'Isti-

90. Marian Melman, *Teatr żydowski w Warszawie w latach międzywojennych*, in *Warszawa i Rzeczypospolitej 1918-1939*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, pp. 395-396.

91. Un fiasco fu, per esempio, *L'amore medico* di Molière, che aveva debuttato il 17 marzo 1922. Seguendo un'antica usanza teatrale la compagnia "seppelli" l'insuccesso inscenando la parodia di un funerale ebraico ortodosso. La processione, guidata dal produttore, era formata da un buffone che raccoglieva le elemosine e dagli attori che reggevano le candele. Cfr. N. Sandrow, *Vagabond Stars* cit., p. 317.

tuto Scientifico Ebraico (YIVO)<sup>92</sup> di Vilnius: da questa prima raccolta nacque un piccolo museo teatrale a lei intitolato e destinato a documentare, custodire e tramandare la cultura teatrale della diaspora ebraica nell'Europa centro-orientale.<sup>93</sup>

### 3.2. *Un documento prezioso*

Purtroppo la maggior parte dei materiali relativi all'attività artistica del VYKT in questo lasso di tempo è andata dispersa, ma questa carenza è compensata dall'esistenza di un documento cinematografico di straordinario valore: il film muto *Thies kaf* (Il voto).<sup>94</sup> Realizzata nel 1924 in Polonia a partire

92. Der yidisher visnshaftlekher institut (Istituto Scientifico Ebraico, noto con l'acronimo YIVO) fu fondato a Vilnius nel 1925 al fine di documentare e studiare la vita ebraica in tutti i suoi aspetti, con particolare attenzione alle comunità dell'Europa orientale e alla cultura e lingua yiddish. Nei primi quindici anni di attività, l'Istituto pubblicò oltre un centinaio di ricerche di alto profilo scientifico nel campo delle scienze sociali e degli studi umanistici. La sua missione fu accolta non solo da studiosi di professione, ma anche da persone comuni: ricercatori non professionisti (chiamati *zamlers*) provenienti dalla Polonia, dall'Europa e dalle Americhe, si impegnarono infatti a raccogliere e a inviare allo YIVO libri, manoscritti, fotografie, manifesti e altri artefatti per costruire un archivio della cultura ebraica. Il progetto riscosse tanto successo perché l'Istituto si impegnò a utilizzare lo yiddish come lingua ufficiale dell'amministrazione e della ricerca, fiducioso che costruire una conoscenza in lingua yiddish avrebbe portato allo sviluppo culturale e spirituale di tutta la comunità ebraica. Con l'invasione nazista molti attivisti si prodigarono per salvare la collezione, che nel 1940 fu in buona parte trasferita a New York, dove si trova tutt'oggi.

93. Attualmente ciò che resta della collezione è conservato presso lo YIVO di New York con la segnatura RG 8 e include copioni manoscritti (di autori come An-ski, Kobrin e Lateiner), locandine, lettere, ritagli di giornali e fotografie relative a molti protagonisti della scena teatrale yiddish in Polonia e altrove fino al 1939. Tra gli artisti e gli ensemble rappresentati nella collezione figurano la Vilner Trupe, l'Ararat, il VYKT, lo Yung-Teater, il Goset, lo Yiddish Art Theater, l'Habima, Dovid Herman, Ida Kaminska, Esther Rokhl Kaminska, Nahum Lipovski, Zygmunt Turkow, Yosef Vinogradov, Rudolf Zaslavsky.

94. *Thies kaf* (Il voto, 1924). Regia: Zygmunt Turkow. Sceneggiatura: Henryk Bojtm. Fotografia: Seweryn Steinwurzel. Interpreti: Adam Domb (Chaym Kronberg), Ester-Rokhl Kaminska (moglie di Kronberg), Ida Kaminska (Rachel Kronberg), Moische Lipman (Baruch Mandel), Henryk Tarło (Jankiel Mandel), Władysław Godik (amico di Jankiel), David Lederman (il sensale di matrimoni), Shmuel Landau (speculatore), Lev Mogliov (Shmuel Levine), Jonas Turkow (studente "demoniaco" della yeshiva), Zygmunt Turkow (il profeta Elia), Simche Balanoff (Jacob Mandel), Sonia Alboym, Diana Blumenfeld, Herman Fenigszejn. Produzione: Leo Forbert. La versione americana del 1933 è anche nota come *A Vilna Legend*, sott. *The Rabbi's Power*. I credits del dvd presentano la «celebre star ebrea Joseph Buloff (il narratore) con il sostegno degli attori ebrei russi Ida Kaminska e Siegmund Turkoff» e Jacob Mestel, Louis Kodison, Benjamin Fishbein (proprietario della taverna), Ben Basenko. Regia: George Roland. Sceneggiatura: Jacob Mestel. Fotografia: Chas. Hanley. Direzione artistica: Joseph Crain. Registrazione: R. S. A. System. Distribuzione: High Art Pictures Corp. Restaurato nel 2002 grazie alla

dall'omonima opera letteraria di Peretz Hirshbein,<sup>95</sup> questa pellicola è preziosa per molte ragioni. Anzitutto perché ci consegna una delle rare raffigurazioni di luoghi cruciali per l'ebraismo orientale come il formicaio umano di via Nalewki, arteria principale del quartiere ebraico di Varsavia, e la città di *Vilne*, soprannominata la "Gerusalemme della Lituania" per l'effervescente vita culturale in lingua yiddish ed ebraica,<sup>96</sup> e di cui la pellicola immortalava alcuni scorci come il mercato e l'antico cimitero ebraico con la tomba del Gaon di Vilnius, stimato capo spirituale; luoghi che un medico tedesco di origine ebraica, Alfred Döblin, visitò proprio nel 1924 e di cui tracciò un emozionante ritratto nei suoi appunti di viaggio.<sup>97</sup>

Ma *Il voto* è importante soprattutto perché, un po' paradossalmente, offre una rara testimonianza della scena teatrale yiddish dei primi anni del Novecento: come si è detto, più che essere concepito come un autonomo prodotto artistico, il cinema ebraico delle origini si configurava come «una registrazione della scena yiddish».<sup>98</sup> Oltre a Ida e Zygmunt, *Il voto* raccoglieva gran parte dei membri del neonato Varshever Yidisher Kunst-teater, configurandosi così come il progetto

Rita J. and Stanley H. Kaplan Foundation da The National Center for Jewish Film, Brandeis University. Durata: 60'.

**95.** Peretz Hirshbein (1881-1948) è considerato uno dei più raffinati drammaturghi yiddish. Trasferitosi a Varsavia dalla provincia di Grodno, viene accolto nella cerchia letteraria di Y. L. Peretz. Nel 1908 scrive *Il voto*, opera che appartiene alla fase simbolista della sua produzione drammatica. Nello stesso anno si trasferisce a Odessa, dove fonda una compagnia teatrale, la Hirshbein Troupe. Subito dopo lo scioglimento della compagnia compone quelle che sono considerate le sue opere migliori: una serie di drammi ispirati alla vita rurale degli ebrei lituani. Da uno di essi, *I campi verdi*, è stato tratto uno dei più amati film yiddish. Joel Berkowitz, *Perets Hirshbeyn*, The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 9 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hirshbeyn\\_Perets](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hirshbeyn_Perets)>.

**96.** Oltre a ospitare la sede dello YIVO, la città di Vilnius accolse la Vilner Trupe, creata nel 1916, il museo e l'archivio fondato da An-ski nel 1919, lo Yung Teater nato nel 1927. Dal 1928 al 1933 ospitò anche un importante Studio Drammatico Ebraico che aspirava a creare un teatro stabile in lingua ebraica in Polonia. Prendendo a modello il legame tra Habima e Teatro d'Arte di Mosca, lo Studio si associò al Teatro Reduta diretto da Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski e fu diretto da diversi membri di Reduta: dapprima Zygmunt Chmielewski, poi Halina Gallowa, in seguito il marito Iwo Gall, e infine Waclaw Radulski. Allestiti con successo spettacoli tratti da opere di Charles Dickens, Y. L. Peretz e Yitshak Lamdan. In cerca di finanziamenti, lo Studio si rivolse all'Organizzazione Sionista, ma la richiesta fu respinta.

**97.** Alfred Döblin, *Viaggio in Polonia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

**98.** J. Hoberman, *Bridge of Light* cit., p. 343.

comune di un ensemble di attori abituati a lavorare insieme in teatro. Inoltre, ritrae tutte e tre le esponenti femminili della dinastia Kaminski – oltre a Ester Rokhl e a Ida, appare infatti anche la piccola Ruth, che all'epoca aveva cinque anni – e ci consegna l'unica testimonianza audiovisiva dell'arte di Ester Rokhl Kaminska.

L'instabilità politica e la crisi economica del primo dopoguerra si erano ripercosse anche sull'industria del cinema. Tra il 1923 e il 1926 era diminuito drasticamente il numero delle sale cinematografiche e delle produzioni, peraltro già assai limitate nei mezzi e nei temi: da una parte infatti le attrezzature risalivano all'anteguerra e mancava la manodopera professionale, dall'altra la riconquistata indipendenza dello stato polacco e i rapporti sempre delicati tra ebrei e polacchi trattenevano i produttori cinematografici – in larga maggioranza ebrei – dal realizzare film che contenessero un'esplicita tematica ebraica e li spingevano a privilegiare opere di stampo nazionalista, tese a regolare i conti con la Russia zarista e con la Germania. Secondo il regista Natan Gross l'iniziativa di rappresentare soggetti ebraici con l'obiettivo di combattere ignoranza e pregiudizi maturò in seno alle cerchie polacche del mondo del cinema,<sup>99</sup> ma colui che per primo si arrischiò nell'impresa fu l'ebreo polacco assimilato Leo Forbert, inizialmente fotografo, poi fondatore insieme a Henryk (Yekhiel) Bojm della Meteor (poi divenuta Leo-Forbert, Leo-Film, Efes-Film, Forbert Film), che produsse alternativamente film “polacchi” e “yiddish”. La prima pellicola a tematica ebraica del dopoguerra, e quella che ottenne maggiore successo di pubblico e critica, fu proprio *Il voto*, la cui première ebbe luogo nel maggio del 1924 nell'elegante cinema Rococo della centralissima via Nowy Świat.

La sceneggiatura, scritta da Henryk Bojm pensando proprio alle Kaminski e a Turkow, ricorda quella del *Dibbuk*, dramma di Semen Akimovich An-ski portato in scena nel dicembre del 1920 dalla Vilner Trupe. In quegli anni lo spettacolo, che sarebbe diventato il più celebre nel repertorio del teatro yiddish ed ebraico, era sulla bocca di tutti e non stupisce l'interesse degli artisti del *vykt* a includere nel lo-

99. Natan Gross, *Film żydowski* cit., p. 32.

ro programma di «arte onesta e pura»<sup>100</sup> anche opere che, come questa, si richiamavano al folklore ebraico. La vicenda trae spunto da una parabola talmudica, secondo la quale una donna viene promessa al suo futuro sposo quaranta giorni prima di lasciare il grembo della madre. Due amici – Mandel e Kronberg – si rivolgono allo *tzaddik* affinché Dio conceda loro una discendenza e stringono il patto sacro di fidanzare i nascituri, nel caso siano un maschio e una femmina, chiamando a garante dell’impegno il profeta Elia. Vent’anni dopo, Jankiel, figlio di Mandel e studente presso una *yeshiva*, e Rachel (Ida Kaminska), figlia di Kronberg, impoverita e rimasta sola con la madre (Ester Rokh Kaminska), si innamorano senza sapere di essere già stati promessi l’uno all’altro. Una serie di circostanze, tuttavia, si frappone a impedire la loro unione: il padre di Jankiel vuole darlo in sposo a una ragazza di buona famiglia, mentre un ricco pretendente chiede la mano di Rachel per impedire che in futuro essa possa reclamare il patrimonio del padre, di cui è indebitamente entrato in possesso. Alla fine, l’intervento miracoloso del profeta Elia (Zygmunt Turkow) assicurerà il trionfo della giustizia e il matrimonio dei due giovani.

Al di là della sceneggiatura, che come vedremo non convinse tutta la critica, la pellicola ricevette unanimi consensi per la ricercatezza delle inquadrature elaborate da Seweryn Steinwurzle e per la recitazione degli attori, coinvolgente sia nelle scene di massa sia nelle sequenze più intime e complessivamente giudicata libera da manierismi. Un critico, poi, rilevò che Ida compensava con la nobiltà della recitazione la mancanza di attributi di fascino tipici di una diva del cinema.<sup>101</sup> Dal nostro punto di vista è particolarmente interessante osservare madre e figlia recitare insieme nelle sequenze che le ritraggono al lavoro come venditrici di frutta al mercato di Vilnius, nell’intimità domestica della povera abitazione o tra le tombe del cimitero in cui si sono recate per invitare il defunto Kronberg alle nozze della figlia. Le frequenti inquadrature in primo piano restituiscono la maestria di due attrici che, a dispetto di un testo ricco di spunti melodrammatici e della naturale tentazione di sopperire alla

100. Mojżesz Kanfer, *Conversazione con Ida Kaminska*, in *Café Savoy* cit., p. 298.

101. Leo Belmon, *Ślubowanie*, «Kinema», 39, 1924, pp. 41-42, cit. in N. Gross, *Film żydowski* cit., p. 38.

mancanza del suono con una mimica accentuata, dimostrano di sapersi tenere a distanza da facili soluzioni a effetto e di privilegiare una recitazione misurata e naturale.

Zygmunt Turkow – che si ritrovò, per caso, a ricoprire anche il ruolo di regista<sup>102</sup> – descrive *Il voto* come un racconto tratto dalla tradizione popolare ebraica e dotato, grazie alla sua morale, di valore educativo. A prima vista sembrerebbe, dunque, che il progetto del film fosse ispirato alla volontà edificante di mostrare lo scontro manicheo tra il bene e il male e il premio che spetta a coloro che si comportano con rettitudine. A proposito della riduzione scenica, tuttavia, lo studioso Hoberman sottolinea la discrepanza tra l'opera originaria di Hirshbein, che formulava una critica dei matrimoni combinati e delle superstizioni religiose, e il film, assai più ambivalente nello sfruttamento di elementi tipici del folklore chassidico (per esempio la figura del profeta Elia come strumento di giustizia sociale o il topos del tesoro nascosto)<sup>103</sup> e in genere della percezione stereotipata degli ebrei come “misteriosi”, rafforzata dalla rappresentazione di sogni premonitori e apparizioni miracolose. Anche il motivo del conflitto fra tradizione e modernizzazione, presente soprattutto nel confronto tra il pio Jankiel Mandel e il figlio “dissoluto” di Levine, appare stemperato e non sembra qui portante.

Per comprendere lo spirito del film e mettere in luce alcuni suoi aspetti meno evidenti, bisogna considerare a chi era rivolto. Il fatto che Bojm e Forbert avessero preparato solo i cartelli in polacco (quelli in yiddish furono aggiunti in seguito) lascia infatti supporre che il film fosse destinato prevalentemente

**102.** Inizialmente i produttori avevano pensato di affidare la direzione a Bruno Bredschneider, regista molto stimato e vicino allo stile espressionista, ma Bojm non era convinto che sarebbe riuscito a penetrare a fondo in un soggetto così legato alla cultura ebraica; si ipotizzò, allora, di invitare il regista americano Sidney Goldin, noto autore di pellicole a tema ebraico, ma quando ciò si rivelò impraticabile si decise di dare inizio alle riprese senza un regista. Il compito di dirigere gli attori fu affidato a Seweryn Steinwurz, direttore della fotografia di grande professionalità e cugino di Leo Forbert che, tuttavia, non aveva alcuna esperienza in tal campo. Alla fine del primo giorno di riprese gli attori, disperati, pretesero un regista e fu così che il compito fu assegnato a Turkow il quale, pur non avendo alcuna esperienza cinematografica, portò a termine il lavoro avvalendosi anche della consulenza tecnica di Steinwurz. Ivi, p. 37.

**103.** Cfr., ad esempio, il racconto di Rabbi Bunam *Il tesoro*, in Martin Buber, *I racconti dei chassidim*, ora in Id., *Storie e leggende chassidiche*, a cura di Andreina Lavagetto, Mondadori, Milano 2008, pp. 1112-1113.

a un pubblico che comprendeva questa lingua. Pur consapevoli dello scarso interesse che generalmente i polacchi manifestavano nei confronti della cultura ebraica, è sicuramente probabile che, in tal modo, i produttori volessero mettere sul mercato un film accessibile anche ai “gentili”. Nondimeno, le frequenti scene comiche e parodiche parrebbero presupporre anche un pubblico familiare e al contempo distaccato dal folklore e dalle norme religiose, e quindi capace di riderne. A questo uditorio sembrano indirizzate in particolare alcune scene comiche, come quella in cui il giovane Jankiel, invaghito di Rachel, immagina di incontrarla nelle vesti della figlia di Labano e i due innamorati, abbigliati come personaggi del Vecchio Testamento, richiamano alla mente le cronache relative ai primitivi allestimenti delle operette di Goldfaden, o ancora la sequenza della festa di nozze approntata dal padre di Jankiel per il figlio, che vede affollarsi molti invitati: uomini e donne, aristocratici e gente comune spettegolano, bevono e soprattutto mangiano con grande gusto, tuffandosi sulle pietanze con le mani e rubandosi il cibo dai piatti.

Sono significative, a tale proposito, le critiche che il film ricevette da parte ebraica e che si appuntarono sulle scene più grottesche, proprio come quella del banchetto di nozze appena descritta. Un critico anonimo del noto periodico culturale «Literarische Bleter» (Pagine letterarie) classificò il film come *shund*, condannandone l’umorismo triviale: anche se si trattava di scene familiari a teatro, la responsabilità di chi produceva film era maggiore perché l’immagine degli ebrei che veniva proposta poteva raggiungere un più vasto pubblico di “gentili”. Per questo, concludeva l’autore, era necessario aspirare a film seri, artistici e fedeli nel descrivere la vita degli ebrei. Tale allarmismo rifletteva un’inclinazione alla censura “interna”, che non teneva però conto dell’opera artistica in sé. A ben vedere, infatti, la bellezza del film risiede proprio nell’intreccio tra la vicenda principale e gli intermezzi comici di cui è costellata. Un punto di vista, avvalorato anche dalla risposta di Turkow sulle pagine dello stesso giornale, dal quale si può notare come l’umorismo contribuisca a disestare una narrazione altrimenti ingenuamente schematica e inauguri un modo diverso di guardare ai luoghi della tradizione (primo tra tutti la *yeshiva*).

Con i suoi molteplici livelli di lettura, *Il voto* si candidava a soddisfare le esigenze dei pubblici più disparati: i ceti più

popolari avrebbero seguito la storia romantica senza badare alle didascalie che forse faticavano a decifrare, gli ambienti ebraici più progressisti avrebbero apprezzato l'approccio disteso e ironico alle tradizioni e gli spettatori polacchi avrebbero avuto l'impressione di penetrare nel mondo esotico dei loro vicini di casa.

Il film che ci troviamo di fronte oggi è, in realtà, un prodotto composito realizzato nel 1933 dal regista statunitense George Roland e noto anche con il titolo *A Vilna Legend*. Ai frammenti del film muto originale del 1924 (che, con dodici bobine da circa dieci minuti ciascuna, era stato per molto tempo una delle più lunghe pellicole polacche) sono stati aggiunti una voice-over in yiddish, che commenta sapidamente gli avvenimenti, e alcune nuove scene ambientate in una taverna. Protagonisti di questa operazione sono alcuni tra i migliori attori yiddish della New York degli anni Trenta, mossi dalla volontà di dare nuova vita e leggibilità a un film che veniva considerato un capolavoro. Osservando il film nella versione attuale, risulta evidente che lo spirito che animava le riprese del '24 era assai diverso da quello del '33, epoca in cui gli artisti, probabilmente in conseguenza dell'immigrazione, erano portati a un approccio più didattico e nostalgico. Nel primo caso, invece, ci troviamo di fronte a un approccio libero e giocoso nei confronti della materia narrata perché negli anni Venti la cultura yiddish polacca aveva raggiunto un livello tale di maturazione da consentire un libero recupero della tradizione e si era guadagnata una certa legittimazione: «l'epoca in cui era stato necessario dimostrare che un teatro in lingua yiddish poteva esistere era passata da tempo e l'epoca in cui si sarebbe dovuto dimostrare che ancora esisteva non era ancora giunta». <sup>104</sup>

### 3.3. *Il secondo VYKT*

Il Varshever Yidisher Kunst-teater riprese le attività alla fine del 1926 negli spazi restaurati del Teatr Kaminski. L'ensemble debuttò il 19 ottobre con un allestimento di *Non desiderare, o il decimo comandamento* di Goldfaden, dramma scelto per celebrare il cinquantesimo anniversario di nascita del teatro yiddish. L'opera narra la storia di Ludwig, ebreo tedesco progressista che cede alle tentazioni del diavolo e abbandona la

104. N. Sandrow, *Vagabond Stars* cit., p. 309.

moglie Matilda per sedurre la pia Frume. A sua volta Peretz, ebreo polacco di buon cuore e marito di Frume, in un momento di debolezza intreccia una relazione con Matilda. Alla fine lo Spirito Buono (interpretato da Ida Kaminska) istituisce un processo grazie al quale viene restaurato l'ordine. Lo spettacolo si fondava su un'interessante rielaborazione testuale, che interpolava l'originale commedia moralizzatrice di Goldfaden con versi del poeta Moyshe Broderzon che alludevano alla contemporaneità e alla politica del tempo.

Il critico Jakub Appenzlak salutò il ritorno del VYKT come una nobile manifestazione della cultura nazionale e giudicò di grande interesse l'allestimento di Turkow, il quale aveva collocato questo dramma naïf a carattere allegorico in un'atmosfera che richiamava i misteri medievali e in un ambiente scenografico composto da impalcature concentriche (opera di Józef Śliwniak), che tradivano l'influenza del suprematismo russo e delle composizioni geometriche utilizzate già da qualche anno dal Goset, il Teatro Statale Yiddish di Mosca. Le innovazioni scenografiche di Turkow/Śliwniak – in linea con gli allestimenti goldfadeniani presentati dal Goset (*I due Kuni-Leml*) e dallo Yiddish Art Theatre newyorchese di Maurice Schwartz (*La strega*) – costituivano una novità per il teatro yiddish polacco e implicavano anche una mutata relazione spaziale tra gli attori. Appenzlak osservava inoltre che la compagnia aveva raggiunto una cura dei costumi e delle luci fino a quel momento mai vista sulle scene yiddish.<sup>105</sup>

Il debutto fu seguito da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, adattamento di Ida diretto da Zygmunt, e dalla tragedia *I lupi* (24 novembre 1926) di Romain Rolland, autore al tempo assai popolare in Polonia, il cui dramma era incentrato sul celebre affare Dreyfus e sulla questione dei diritti umani. In entrambi i casi la critica si complimentò per la qualità “euro-pea” del lavoro, elogiando le invenzioni illuminotecniche e scenografiche di Władysław (Khayim Volf) Weintraub e l'organicità ed espressività delle scene corali.

105. Anche il giudizio sul lavoro d'attore fu positivo: «Guidato dal regista Turkow l'ensemble ha assolto alla perfezione al proprio dovere. La signora Ida Kamińska nei panni dello “Spirito-Buono” esprimeva una grazia serafica e ha interpretato una delle canzoni con grande finezza». Jakub Appenzlak, *Żydowski teatr artystyczny: Dziesiąte przykazanie (Łoy sachmojd)*, «Nasz Przegląd», 288, 21 ottobre 1926, cit. in Edward Krasieński, *Teatry żydowskie w Warszawie między wojnami*, in Aa. Vv., *Teatr żydowski w Polsce* cit., p. 330.

La compagnia allestì poi drammi yiddish contemporanei come *Il tesoro* di Dovid Pinski, una commedia amara e satirica sull'avidità umana con personaggi grotteschi e una lingua ruvida,<sup>106</sup> ed europei come *Morfina* di Ludwig Herzer, che Appenzlak commentò con calore:

Dal punto di vista della creazione attoriale e registica, lo spettacolo si iscrive tra i maggiori successi dell'attuale stagione teatrale varsaviana. Gli amanti della lingua yiddish troveranno in questo spettacolo un'ulteriore conferma del fatto che si tratta di una lingua letteraria, in grado di rendere tutte le sfumature di un dialogo ricercato. La regia e la recitazione fanno onore alla sig.ra Ida Kamińska. Kamińska è indubbiamente l'artista yiddish dotata di maggiore cultura: la sua capacità di penetrare nell'ambiente è dimostrata da una regia raffinata, che trasforma l'opera di Herzer in un autentico "notturmo", con sfumature di profondo lirismo.<sup>107</sup>

Concludendo la recensione, il critico non poté trattenersi dallo stigmatizzare la scarsa partecipazione della comunità ebraica a un progetto ambizioso come quello del VYKT: progetto che, a suo avviso, in qualunque altra società sarebbe stato stimato e tutelato, mentre a Varsavia la cassa del teatro era rimasta quasi vuota.

A complicare i bilanci contribuiva il fatto che nella sua seconda incarnazione il Varshever Yidisher Kunst-teater aveva voluto sbarazzarsi del vecchio sistema di retribuzione fondato sul principio dell'*khaveyrim-trupe* (troupe di compagni), in cui il guadagno degli artisti dipendeva dalle entrate del botteghino, sostituendolo con un salario garantito per ogni membro della compagnia, indipendentemente dal successo economico dell'opera. Nonostante la seconda metà degli anni Venti fosse caratterizzata da una notevole crescita artistica dell'ensemble e dalla risposta positiva della critica e del pubblico, il VYKT si trovò nuovamente in ristrettezze economiche: nel 1928, dopo essersi rivolto senza successo a organizzazioni come il Joint Distribution Committee, alle

106. Opera che aveva attratto anche Max Reinhardt, il quale ne aveva allestito una versione in tedesco nel 1910, e che nel 1923 era andata in scena a Broadway.

107. Jakub Appenzlak, «Nasz Przegląd», 53, 22 febbraio 1927, cit. in E. Krasieński, *Teatry żydowskie* cit., p. 332.

comunità ebraiche (*kehilah*) e dopo avere girato la Polonia e la Romania, fu costretto a sciogliersi.

Qualche mese più tardi Zygmunt, ancora segnato dall'esperienza del *Voto*, decise di studiare regia cinematografica a Mosca con Sergej Ejzenštejn. Quando la possibilità gli fu negata si recò a Berlino, dove compì l'apprendistato presso l'Ufa in qualità di assistente volontario del regista russo Vladimir Striževskij. Tornato in Polonia, tradusse il dramma per due personaggi *Il signor Lamberthier* di Louis Verneuil e convinse Ida a interrompere il lavoro con la compagnia riunitasi dopo il fallimento del VYKT per intraprendere con lui una tournée. Al termine delle repliche la coppia scelse di divorziare, pur continuando a condividere la vita quotidiana e la vita di scena ancora per qualche anno, in Polonia e in giro per i teatri ebraici di Bruxelles, Antwerp, Parigi e Berlino (stagione 1931/1932).

#### 4. Gli anni Trenta

Dal 1933 i percorsi artistici di Ida e Zygmunt si separarono definitivamente, senza però mai divergere del tutto. Zygmunt recitò per qualche tempo al Teatr Kaminski e per un breve periodo con la Vilner Trupe, collaborò con compagnie yiddish all'estero e tornò a dedicarsi al cinema yiddish che, dopo avere conosciuto un periodo di sospensione produttiva, nella Polonia degli anni Trenta viveva la sua Golden Age.

Grazie al rinnovamento dell'industria cinematografica e a un sensibile aumento della produzione locale, dovuto a una politica che diminuiva le tasse per le pellicole realizzate in Polonia per contrastare il predominio dei film (anche yiddish) hollywoodiani, tra il 1935 e il 1939 Varsavia divenne uno dei maggiori centri di produzione del cinema ebraico. Nel 1937, su una ventina di film realizzati in Polonia quattro di essi parlavano yiddish e si presentavano come tecnicamente concorrenziali a quelli polacchi, anche perché in buona parte opera degli stessi professionisti. Tre di queste produzioni nacquero grazie al contributo di Zygmunt Turkow in qualità di attore e regista: Zygmunt co-diresse e interpretò *Freylekhe kabtsonim* (Poveri gioiosi), a cui prese parte anche la figlia Ruth, recitò in *Der purimshpiler* (L'attore di Purim) di Joseph Green, e curò la direzione artistica, interpretando nuovamente il ruolo di Elia del remake sonoro del *Voto*.

### *Gli esperimenti cinematografici di Zygmunt Turkow*

*Poveri gioiosi*<sup>108</sup> fu realizzato dalla casa di produzione Kinor per tentare di emulare il successo raggiunto dalla Green Film con il popolarissimo *Yidl* [il piccolo ebreo] e *il suo violino* (1936). Protagonisti di questa commedia degli equivoci sono Shimen Dzigan e Yisroel Shumacher,<sup>109</sup> celebri artisti di *kleynkunst* che qui interpretano due poveri artigiani, un sarto e un orologiaio, convinti di avere fatto una scoperta in grado di rivoluzionare le loro vite. Durante una passeggiata per i campi, i due amici trovano una piccola pozza di petrolio e si persuadono che nel terreno sia nascosto un importante giacimento; tornati a casa, si promettono di mantenere il segreto, ma alla prima occasione finiscono per rivelarlo alle mogli e in breve la notizia fa il giro del villaggio. I due amici si trovano così presi d'assalto da un'orda di postulanti e sedicenti uomini d'affari, ognuno dei quali è interessato a trarre il massimo vantaggio dalla fortuna dei concittadini. Naturalmente non può mancare una storia a sfondo amoroso. Gitl, figlia dell'orologiaio Naftali, si innamora di un attore e cantante girovago e decide di fuggire con lui per evitare il matrimonio combinato con un *amerikaner*<sup>110</sup> o con

**108.** *Freylekkhe kabtsonim* (Poveri gioiosi, 1937). Regia: Leon Jeannot, Zygmunt Turkow. Sceneggiatura: Moyshe Broderzon. Fotografia: Adolf Forbert. Musica: Hanoch Kon. Scenografie: Czesław Piaskowski, Itskhok Brauner. Direttore letterario: Jecheskiel Moïshe Neuman. Suono: Jerzy Bock. Interpreti: Shimen Dzigan (il sarto Kopl), Yisroel Shumacher (l'orologiaio Naftali), Genie Lowicz (Gitl, figlia di Naftali), Chana Levin (Hodel, moglie di Naftali), Ruth Turkow (Itke, figlia di Kopl), Fela Garbarz (Feyge, moglie di Kopl), Menashe Oppenheim (attore), Anna Appel (Velvel), Shmuel Goldstein (sensale), Maks Bożyk, Zygmunt Turkow, Shmulik Goldstein, Maks Brin, Hersh Hart. Produzione: Kinor. Direttori di produzione: Saul Goskind, I. Winten (Wincenty Tenenbaum). Restaurato nel 1985 da The National Center for Jewish Film. Durata: 62'.

**109.** Shimen Dzigan (1905-1980) e Yisroel Shumacher (1908-1961) furono tra i più grandi artisti di teatro-cabaret (*kleynkunst*) in Polonia. All'inizio degli anni Trenta i loro sketch comici e satirici, che prendevano di mira la propaganda antisemita ma anche i costumi ebraici, divennero famosi in tutto il mondo. Il tipo comico di Dzigan fu spesso quello del povero iperattivo ma felice; Shumacher, in contrasto, era flemmatico e riservato. Si rifugiarono in Unione Sovietica durante la Seconda guerra mondiale, ma nel 1942, quando tentarono di tornare in Polonia per unirsi al Corpo d'Armata polacco del generale Władysław Anders, furono arrestati. Rilasciati dopo qualche anno si trasferirono in Israele: nel 1958 crearono un proprio teatro a Tel Aviv, ma due anni dopo le loro strade si separarono. Natan Gross, *Dzigan and Shumacher*, The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dzigan\\_and\\_Shumacher](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dzigan_and_Shumacher)>.

**110.** L'uomo, pasciuto e volgare fumatore di sigari, è membro di una Landsleit Society, un'associazione di immigrati ebrei che raccoglie persone (sing. *landsman*, plur. *landsleit*) che provengono da uno stesso villaggio del Vecchio Mondo. Quello del rapporto tra gli immigrati e i loro ex compaesani europei è un tema molto presente nel ventennio tra le due guerre, epoca in cui si giravano anche documentari per sistemare le povere ragazze dello *shtetl* con questi ricchi candidati.

il figlio *lamebrain* (sciocco) del sarto Kopl; inavvertitamente porta con sé nella fuga la mappa che il padre ha realizzato per risalire al fantomatico giacimento. Per recuperare la mappa Naftali e Kopl partono all'inseguimento della compagnia teatrale, ma una serie di vicissitudini li conduce invece in manicomio; quando, finalmente, fanno ritorno al villaggio scoprono che in realtà il terreno non contiene altro che pietre. Senza perdersi d'animo, i due amici decidono allora di lanciarsi in una nuova impresa e di costruire una fabbrica di pietre tombali: su questa idea, che oggi può apparire come una terrificante profezia, si chiude il film.

Anche *Poveri gioiosi*, come il primo *Il voto*, nasce dal progetto comune di un gruppo di artisti abituati a lavorare insieme a teatro: in questo caso ha la sua origine in seno al già citato teatro-cabaret Ararat di Łódź, fondato da Moyshe Broderzon, nella triplice veste di drammaturgo, produttore e attore, e di cui Dzigal e Shumacher furono gli artisti di punta. Nonostante la sceneggiatura scritta da Broderzon paia a prima vista restituire lo spirito irriverente e metateatrale del *kleynkunst*, purtroppo nel film l'energia dei suoi eccellenti interpreti viene in gran parte dispersa perché mancano i riferimenti diretti all'attualità che in teatro alimentavano l'urgenza della satira. Per noi è comunque interessante osservare il debutto cinematografico della giovane figlia di Ida e Zygmunt, Ruth Turkow, la quale nello stesso anno avrebbe preso parte anche alla pellicola *Al khet*, e rilevare che nei titoli di testa (scritti in polacco) viene messo in luce il peculiare ruolo di Zygmunt in qualità di guida nella direzione degli attori.

Girato sei mesi più tardi, *L'attore di Purim*<sup>111</sup> è il secondo film realizzato da Joseph Green in Polonia dopo il trionfo di *Yidl e il suo violino*. Come gran parte delle pellicole yiddish, è ambientato in un piccolo villaggio galiziano alla vigilia della Prima guerra mondiale e riprende molti temi e personaggi che abbiamo incontrato in *Poveri gioiosi*: i sognatori dello *shtetl*, gli artisti del teatro itinerante, la ragazza in fuga dal villaggio. Il protagonista è Getsl (Zygmunt Turkow), un attore girovago che si innamora di Ester, figlia del sarto presso cui ha trovato lavoro; la ragazza, però, è invaghita di

111. *Der purimshpiler* (L'attore di Purim, 1937). Regia: Joseph Green, Jan Nowina-Przybylski. Sceneggiatura: Joseph Green, Chaver Paver. Dialoghi e testi delle canzoni: Itzik Manger. Fotografia: Seweryn Steinwurz. Musica: Nicolaus Brodsky. Direzione musicale: Henryk Wars (Warszawski). Scenografie: Jacek Weinreich. Interpreti: Zygmunt Turkow (Getsl), Miriam Kressyn (Ester), Hymie Jacobson (Dick), Ajzyk Samberg (sarto Nachum, padre di Ester), Maks Bożyk (nonno di Ester), Berta Litwina (Tsippe, madre di Ester), Shmuel Landau (il ricco Mekhele Zaidman), Eni Liton (Lea), Jakub Fisher (sensale), Jakub Rajnglas (apprendista sarto), Maks Brin (*shames*, assistente del rabbino). Produzione: Green Film. Restaurato nel 2008 da The National Center for Jewish Film. Durata: 88'.

Dick, artista in una compagnia di circo. Il padre di Ester, Nachum, si arricchisce improvvisamente grazie a un'eredità giunta dall'America e si propone di darla in sposa al figlio di una famiglia abbiente del villaggio. Nella scena centrale del film – ambientata durante i festeggiamenti di Purim – Getsl e la sua banda di attori scalagnati portano scompiglio nella serata, utilizzando il dramma tradizionale di Purim (il Libro di Ester) per deridere e scacciare il facoltoso pretendente della ragazza. La storia si conclude con il matrimonio di Ester e Dick, mentre a Getsl non resterà che riprendere il proprio solitario vagabondaggio.

Il cast è composto per la maggior parte da attori ebrei polacchi, con la sola eccezione della giovane coppia di innamorati, interpretata da due star americane (Miriam Kressyn e Hymie Jacobson). Inizialmente il ruolo di Getsl era stato pensato per l'attore Joseph Buloff, il quale tuttavia si ritirò dal progetto privilegiando altri impegni teatrali; pertanto il regista offrì la parte a Zygmunt, che in quel momento stava concludendo il lavoro sul remake del *Voto*. Nonostante le aspettative, la pellicola non fu però accolta con lo stesso entusiasmo di *Yidl e il suo violino*: alcuni critici espressero riserve nei confronti dell'interpretazione di Zygmunt, il quale avrebbe creato con eccessivo patetismo e indeterminatezza il personaggio dell'ebreo errante, e anche il regista Green concluse che l'attore era inadatto al ruolo perché poco predisposto alle tonalità comiche.<sup>112</sup> Un autore come Mojżesz Kanfer, invece, scagionò Turkow e attribuì la debolezza del film all'inconsistenza della sceneggiatura, che si sforzava di innestare sul terreno ebraico temi frusti invece di attingere al ricco patrimonio della letteratura yiddish, e riproduceva una vaga estetica chapliniana senza coglierne la dimensione profondamente tragicomica. A giudizio di Kanfer, però, la qualità del film era assicurata dal lavoro collettivo di attori di talento, tra i quali spiccava Zygmunt, in grado di creare una commovente versione ebraica dell'eroe chapliniano.<sup>113</sup>

La nuova versione del *Voto*,<sup>114</sup> prodotta dalla Leofilm e presentata nelle principali sale cinematografiche di Varsavia con sottotitoli in

112. J. Hoberman, *Bridge of Light* cit., p. 245.

113. Moassi [Mojżesz Kanfer], *Z ekranu: „Der Purimspiler”*, «Nowy Dziennik», Kraków, 260, 1937, p. 8, cit. in N. Gross, *Teatr żydowski* cit., pp. 85-86.

114. *Thies kaf* (Il voto, 1937). Regia: Henryk Szaro. Sceneggiatura: Henryk Bojrn. Fotografia: Stanisław Lipiński. Musica: Iso Szajewicz. Scenografie: Jacek Rotmil, Stefan Norris. Direzione artistica: Zygmunt Turkow. Interpreti: Yitskhok Grudberg (Yankev), Dina Halpern (Rokhl), Berta Litwina (Estera Kornblit, madre di Rokhl), Menashe Oppenheim (David Webber), Maks Bożyk (*shadkhen*, il sensale di matrimoni), Zygmunt Turkow (il profeta Elia), Moische Lipman (Chaim), Shmuel Landau (Weber), Simche Fostel (direttore), Estera Perelman (Mirele), Kurt Katsch (Mendel). Produzione Leo-Film. Restaurato nel 2000 grazie alla Rita and Stanley H. Kaplan Foundation da The National Center for Jewish Film, Brandeis University. Durata: 97'.

polacco, fu diretta da Henryk Szaro, regista che aveva debuttato con un film yiddish per poi entrare con successo nel circuito polacco. La pellicola ripropone fedelmente la storia del patto di matrimonio violato e infine ricomposto e si avvale della partecipazione di alcuni dei vecchi interpreti (oltre a Zygmunt, Shmuel Landau e Moishe Lipman), mentre il ruolo dei giovani innamorati è affidato a Yitskhok Grudberg e a Dina Halpern, nipote di Ida. Anche in questo caso, la direzione artistica assegnata a Zygmunt consisteva nel supervisionare il lavoro degli attori. Nonostante l'eccellenza tecnica e registica, nel confronto con l'originale la pellicola difetta di freschezza e umorismo, che sostituisce con un'impostazione solenne e nostalgica. Il nuovo *Voto* condivide con *Poveri gioiosi* lo spirito fatalista e l'atmosfera di predestinazione che troverà pieno compimento nel più acclamato tra i film yiddish prodotti in Polonia, il celebre *Dibbuk* (1937) diretto da Michał Waszyński.

Questa breve ricognizione dell'attività cinematografica di Zygmunt Turkow ci permette di verificare l'interscambio di forze creatrici, soprattutto per quanto riguarda il lavoro di attrici e attori, tra il teatro e il cinema degli anni Trenta, ma anche di osservare come i soggetti cinematografici avessero un respiro decisamente meno internazionale rispetto al repertorio di molti teatri. La maggior parte delle pellicole yiddish proponevano infatti in forma quasi esclusiva il tema del conflitto tra padri e figli, declinandolo nei termini strettamente ebraici del contrasto tra Vecchio e Nuovo Mondo, tra tradizione e modernità, tra cultura sacra e secolare. A questo motivo si ispirava anche *The Jazz Singer* (1927), il film della Warner Bros abitualmente associato all'avvento del cinema sonoro che narra la passione del giovane Jakie Rabinowitz per la musica jazz e il suo distacco dalla famiglia – e in particolare dal padre, cantore in una sinagoga – per inseguire la carriera di cantante a Broadway. Il successo del film, e prima ancora dell'omonimo musical scritto da Samson Raphaelson e andato in scena a Broadway, spinse Ida Kaminska a proporre una propria versione *en travesti*, che debuttò nel marzo 1930 a Cracovia e l'11 aprile al Teatro Scala di Varsavia, con le scenografie di Śliwniak e le musiche del fratello Yosef.<sup>115</sup>

115. Il teatro Scala era situato in via Dzielna 1, all'angolo con via Dzika, nel cuore della Varsavia ebraica, ed era una delle scene più note e dal repertorio più ambizioso.

Un ritaglio di giornale in polacco, rinvenuto da Joanna Krakowska presso gli archivi YIVO di New York, mostra un ritratto dell'attrice in abiti maschili, con i capelli corti, la dentatura posticcia e il volto dipinto di nero, secondo l'uso del trucco *blackface* che nell'America degli anni Venti era stato adottato anche dai principali artisti e intrattenitori ebraici come strumento di assimilazione della cultura americana. Non sappiamo nulla di più sullo spettacolo, ma la didascalia presenta Ida come un'eccezionale artista drammatica e l'opera teatrale, andata in scena mentre nelle sale veniva proiettato il film, come un grande successo.

Se la versione teatrale yiddish del *Cantante di jazz* arrivò a Varsavia sulla scorta del trionfo cinematografico, l'unico film a cui Ida prese parte negli anni Trenta fu invece ispirato a una nota commedia di Jacob Gordin, che l'attrice conosceva alla perfezione perché vi aveva recitato fin da bambina. In *On a heym* (Senza una casa),<sup>116</sup> Kaminska si misura con il ruolo di Bas Sheve, cavallo di battaglia di molte dive yiddish, a cominciare da Sara Adler, per la quale l'opera era stata originariamente composta. Realizzata negli ultimi mesi del 1938 dal regista Aleksander Marten, profugo in fuga dall'Austria, la pellicola non si sofferma sulla delicata situazione politica del tempo, ma immortala un dramma di inizio secolo, per giunta edulcorandone gli aspetti più tragici. Questa peculiarità stride oggi con la consapevolezza che *Senza una casa* sarebbe stato l'ultimo film yiddish sonoro prodotto in Polonia e che pochi mesi dopo la sua uscita il bombardamento di Varsavia avrebbe siglato l'inizio di un'epoca del tutto differente, ma già al tempo l'apoliticità costò alla pellicola l'accusa di anacronismo e sentimentalismo da parte del «Literarische Bleter», il quale ipotizzò che fosse destinata a un pubblico

116. *On a heym* (Senza casa, 1939). Regia: Aleksander Marten. Sceneggiatura: Alter Kacyzne, dall'omonima opera di Jacob Gordin (1907). Fotografia: Jakub Jonilowicz e Dawid Ajzensztadt. Musiche: Iso Szajewicz. Direzione musicale: Henryk Wars (Warszawski). Coro della sinagoga di Varsavia diretto da Mr. Ejzensztadt. Scenografia: Jacek Weinreich. Montaggio: Jerzy Sten. Interpreti: Adam Domb (padre di Avreym), Alexander Marten (Avreym), Ida Kaminska (Bas Sheve), Ben Zuker (Khonokh), Shimen Dzigon (Motl), Yisroel Schumacher (Fishl), Viera Gran (Bessy), Dora Fakiel (Lina, la modista). Produzione: Adolph Mann. Restaurato nel 1991 grazie alla S. H. and Helen R. Scheuer Family Foundation da The National Center for Jewish Film, Brandeis University. Durata: 86'.

di ebrei americani, inclini a guardare con sentimentalismo alla vita nei villaggi dell'Europa orientale.<sup>117</sup>

La distanza dai temi dell'attualità non costituiva tuttavia un'eccezione nel panorama cinematografico yiddish degli anni Venti e Trenta. Come abbiamo visto, la maggior parte dei film narrava vicende che avevano luogo nel recente passato, in un'epoca che si spingeva al massimo fino alla Prima guerra mondiale, mentre il confronto con la contemporaneità restava una prerogativa dei film documentari, spesso impiegati a fini propagandistici da correnti politiche anche contrapposte come quella sionista e del Bund (il movimento socialista ebraico), o da organizzazioni come il Joint, una fondazione ebraico-americana di assistenza umanitaria. Nel dopoguerra il documentario sarebbe diventato lo strumento privilegiato per testimoniare l'annichilimento della società e della cultura ebraica e gli sforzi finalizzati alla sua ricostruzione, come dimostra uno dei filmati che prenderò in esame nel prossimo capitolo.

Il regista Marten rinunciò a prendere posizione nei confronti delle repressioni ai danni degli ebrei tedeschi e dell'antisemitismo dilagante per concentrarsi sul raffronto tra Vecchio e Nuovo Mondo e sugli effetti prodotti dall'emigrazione sulla famiglia ebraica. Protagonista della vicenda è una famiglia di pescatori di uno *shtetl* polacco che, in seguito alla morte del figlio maggiore, decide di emigrare negli Stati Uniti per sfuggire alla miseria e costruirsi un futuro più sereno. Giunti nel Nuovo Mondo, tuttavia, non tutti i componenti della famiglia (a cui si sono aggiunti anche due compaesani, interpretati da Dzigan e Shumacher) riescono ad adattarsi ai ritmi e ai valori della civiltà americana. A soffrire più di tutti è Bas Sheve, sposata a un uomo che le preferisce una cantante ebrea perfettamente inserita nel nuovo ambiente, e madre di un figlio che sembra cavarsela meglio di lei. Dopo avere affrontato lo sradicamento e l'emigrazione, la donna si trova ora per la prima volta in vita sua a trascorrere le giornate da sola, sentendosi inutile in una casa deserta, un appartamento vuoto circondato da altri appartamenti eppure da essi isolato. A farle compagnia soltanto i propri soliloqui e le parole

117. J. Hoberman, *Bridge of Light* cit., p. 296.

dell'anziano suocero, che tentano di richiamare i componenti della famiglia ai valori religiosi e ai costumi di un tempo.

Quella che è stata definita «la più claustrofobica e antiquata delle pellicole yiddish polacche»<sup>118</sup> ruota ossessivamente attorno al tema della casa e del pericolo rappresentato dal contatto con una cultura giudicata superficiale, priva di un orizzonte religioso e consacrata all'assimilazione del "diverso". Un'assimilazione che nel film passa anzitutto attraverso la lingua. Il primo adattamento al quale si devono sottoporre i nuovi arrivati, infatti, è quello che investe i nomi propri: è così che, nella terra in cui «gli uomini che lavorano insieme diventano amici», il padre di famiglia Avreyml diventa Abe, il figlio Khonokh diventa Harry e i nomi già brevi dei compaesani Fishl e Motl vengono ridotti a un unico suono, quasi un verso bestiale, Foe e Moe. L'unico a non subire questo mutamento è il personaggio interpretato da Ida, per lo più ritratto all'interno della nuova abitazione, da cui assiste impotente all'andirivieni continuo dei familiari e al progressivo sgretolarsi del loro vincolo. Bas Sheve non condivide il desiderio di integrazione e l'entusiasmo linguistico dei familiari e a differenza loro non contamina mai la propria parlata yiddish introducendovi termini in inglese. Gli altri, al contrario, si appropriano immediatamente di alcune parole chiave, che si ripetono l'un l'altro come a suggellare il proprio diritto a far parte del sogno americano: anche se lo yiddish rimane la lingua principale degli scambi, parole come "Goodbye" e "All right" concludono sempre più frequentemente le conversazioni.

L'adattamento cinematografico, appesantito da un eccesso di artifici tecnici, ridimensiona la portata tragica del dramma di Gordin: la caratterizzazione negativa del marito e del figlio di Bas Sheve e lo sprofondamento della donna nella follia lasciano il posto a personaggi decisamente più positivi e a un finale in cui la famiglia, nuovamente congiunta, si riunisce attorno al tavolo per festeggiare lo Shabbat. Il film si chiude sulle parole del più giovane membro della famiglia, che si augura di non rimanere mai più senza una casa.

I limiti descritti, tuttavia, non tolgono valore documentario al film: *Senza una casa* resta l'unica testimonianza au-

118. Ivi, p. 295.

diovisiva estesa della recitazione di Ida in yiddish e poiché, come sosteneva il regista Weichert a proposito dello yiddish, «la lingua non è esclusivamente una veste. Non [è] solo una forma. La parlata scenica è il contenuto [*tojchn*]. È l'anima. È il sangue»,<sup>119</sup> è proprio alla lingua che dobbiamo prestare maggiore attenzione. In questo film la melodia della parlata yiddish si libera nel canto, vero asse tragico dell'opera, messo in primo piano anche dalla recitazione: se si segue il filo delle tre interpretazioni, affratellate eppure diverse, che Ida Kaminska, Viera Gran (nei panni della seducente cantante) e Yisroel Shumacher (Fishl) offrono della canzone che dà il titolo al film, un dramma falsamente ottimista si trasforma in un intenso *kaddish* per la casa disgregata e irrimediabilmente perduta.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, nell'autobiografia Ida riserva pochissimo spazio alle esperienze cinematografiche e *Senza una casa* non fa eccezione. Nelle sue memorie l'artista tace di questa trasposizione sul set di un dramma con cui aveva familiarità fin dall'infanzia e che avrebbe ripresentato anche molti anni più tardi sulle scene teatrali, in un contesto irrimediabilmente mutato come quello della Repubblica Popolare Polacca degli anni Sessanta. Tornando con il pensiero agli anni Trenta, l'attrice preferisce invece ricordare le tournée e i debutti della compagnia che ormai portava il suo nome.

#### 4.1. *L'ensemble Ida Kaminska*

All'inizio degli anni Trenta Ida si trovò a dirigere per la prima volta in maniera del tutto indipendente diverse compagnie, con le quali percorse la Polonia fermandosi soprattutto in Galizia,<sup>120</sup> terra che nel secolo precedente era stata culla del movimento chassidico e di quello "illuminista" e che offri-

119. Michał Weichert, *HaDibuk in HaBima*, «Literarische Bleter», 97, 1926, cit. in M. Bułat, *Trójjęzyczny teatr żydowski w Polsce „w lustrze” publicystyki Michała Wejcherta na łamach „Literarische Bleter”*, in *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, a cura di Eleonora Udalska e Anna Tytkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, p. 168.

120. Territorio compreso nella Confederazione polacco-lituana, poi provincia dell'Impero austro-ungarico dal 1772 (anno della prima spartizione della Polonia) al 1918, la Galizia divenne parte della neonata Repubblica Polacca dopo la Prima guerra mondiale. Comprende le città di Cracovia e Leopoli (yid. Lemberg) e vide fiorire la cultura ebraica, dando i natali a scrittori come Bruno Schulz e Joseph Roth e accogliendo il giovane Martin Buber.

va agli attori un pubblico più assimilato ma, in media, anche più acculturato. Nel 1936 sposò l'attore galiziano Meir Melman,<sup>121</sup> da anni collega di scena e suo compagno per il resto della vita. Nello stesso periodo tornò anche a Vilnius, città in cui la comunità ebraica la festeggiò organizzando le celebrazioni per i vent'anni dal suo debutto teatrale.

Nel paese, intanto, il clima si stava facendo sempre più oppressivo: la crisi economica e la morte del capo di stato Pilsudski avevano favorito l'affermazione di partiti estremisti di destra e, nel 1934, la firma del patto di non aggressione con la Germania di Hitler aveva condizionato l'atteggiamento del governo nei confronti dei cittadini ebrei, virandolo su posizioni chiaramente antisemite. L'estrema destra pretendeva l'emarginazione degli ebrei dalla vita pubblica e la confisca delle loro proprietà e metteva in atto i propri programmi con campagne di boicottaggio degli esercizi gestiti da ebrei, aggressioni e cacce all'uomo che coinvolsero anche il mondo universitario (l'infame "ghetto dei banchi") con l'effetto di ridurre drasticamente il numero degli studenti di origine ebraica. A metà del decennio l'esecutivo che teneva le redini del paese, composto in gran parte da militari e presieduto dal colonnello Kazimierz Świtalski, fu invaso da un'esaltazione nazionalista condita da una fobia antiebraica che spinse la classe dirigente a concepire il piano di un'emigrazione di massa della popolazione, accusata di essere all'origine di tutti i mali del paese, in Madagascar.<sup>122</sup> In questo contesto, le

121. Meir/Majer (nei documenti polacchi Marian) Melman (1900-1978): attore, regista e organizzatore teatrale. Nel 1919 avrebbe voluto iscriversi all'università di Leopoli, che quell'anno però non accettava studenti ebrei. Si trasferì allora a Cracovia, dove trovò lavoro come impiegato presso uno studio legale. Nel 1921 si iscrisse all'Università di Cracovia nel corso di laurea in filosofia, indirizzo letteratura polacca, e al contempo prese a frequentare i corsi di arte drammatica condotti dal regista Marian Jednowski. Nel 1924 si recò a Vienna per completare la formazione teatrale e raccogliere materiali per gli studi di dottorato sul drammaturgo polacco Tadeusz Rittner. Dal 1923 mosse i primi passi nel mondo teatrale yiddish, legandosi dapprima alla Vilner Trupe e al teatro Gimpel di Leopoli, diretto dal figlio del celebre attore Yankev Ber Gimpel, e dal 1926 al vykt. A partire dal 1934 fece parte stabilmente di tutte le compagnie guidate da Ida Kaminska, che divenne poi sua moglie. Nello stesso anno completò gli studi universitari ottenendo la laurea in legge. *Autodichiarazione*, cart. personale di Meir Melman, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsavia.

122. Nel 1935 il ministro degli Affari esteri Józef Beck aveva incaricato una commissione speciale di studiare un piano di emigrazione di massa degli ebrei dalla Polonia e l'anno successivo interpellò il Presidente del consiglio francese Léon Blum a proposito dell'eventualità di destinare a tale scopo le colonie francesi.

celebrazioni a favore di Ida Kaminska assunsero una portata ben più ampia, configurandosi come un gesto di solidarietà con la popolazione ebraica e di protesta contro la barbarie antisemita. L'anno successivo Ida salutò il fratello Yosef, che in seguito ad attacchi da parte di giornali antisemiti aveva deciso di emigrare con la propria famiglia in Palestina per unirsi alla nascente Orchestra Filarmonica Palestinese.

A dispetto dell'atmosfera sempre più minacciosa – in cui le aggressioni dei giovani dell'ONR (Obóz Narodowo Radykalny, Campo Nazionale-Radicale) restavano impunte mentre ai teatri yiddish venivano revocate molte licenze e imposte restrizioni sempre più coercitive – la Varsavia degli anni Trenta restava uno dei centri più fecondi della diaspora e della cultura yiddish, nella sua versione laica e moderna. Un modello di cultura autonoma che non aveva precedenti nella storia ebraica moderna e, come gli eventi avrebbero purtroppo dimostrato, non avrebbe avuto neppure successori. In quegli anni il teatro yiddish in Polonia era percorso da un ardore creativo che portava a risultati di grande livello e a episodi di collaborazione tra l'ambiente teatrale ebraico e polacco.<sup>123</sup> Senza dimenticare che, generalmente, l'opinione pubblica polacca si interessava poco al teatro ebraico, in questo periodo nacquero interessanti scambi tra gli artisti: lo spettacolo

Blum si tenne su posizioni prudenti ma per opportunità politiche accettò di prendere in considerazione un insediamento ebraico in Madagascar e consultò a tale proposito il Congresso ebraico mondiale e le organizzazioni ebraiche polacche, che non si mostrarono del tutto contrarie. A protestare vigorosamente contro la politica filonazista polacca e il progetto di espulsione furono il partito democratico popolare *folkista* e il Bund socialista; i sionisti-revisionisti, invece, appoggiavano l'idea dell'emigrazione, ma solo verso la Palestina. Per approfondire cfr. Carla Tonini, *Operazione Madagascar. La questione ebraica in Polonia 1918-1968*, Clueb, Bologna 1999.

**123.** Ad esempio Michał Weichert, che negli anni 1929-1933 diresse lo Studio Teatrale Ebraico, racconta che Aleksander Zelwerowicz e Leon Schiller, a capo dell'Istituto Statale d'Arte Teatrale, erano molto interessati alle tecniche di dizione insegnate nella scuola ebraica e che per questo assistevano spesso alle lezioni e gli chiesero di fare parte della commissione d'esame che doveva valutare gli allievi polacchi. Cfr. Michał Weichert, *Studio Teatralne i Jung Teater. Fragment wspomnień, in Teatr żydowski w Polsce do 1939* cit., pp. 295-312. Provò a opporsi alla generale indifferenza nei confronti del teatro ebraico anche lo scrittore Tadeusz Boy Țeleński, uno dei pochi autori polacchi a recensire gli spettacoli yiddish. Ida era una grande ammiratrice di Țeleński, che ebbe modo di incontrare a Leopoli nel 1940, in occasione di una serata di celebrazioni in memoria di Adam Mickiewicz: dopo avere letto in yiddish alcuni frammenti del *Signor Tadeusz*, l'attrice fu avvicinata dal noto critico, che si complimentò per l'eccellente resa del testo.

simbolo di questa virtuosa compenetrazione fu *La tempesta* di Shakespeare della compagnia yiddish Folks un Yugnt-Teater, andato in scena nel 1938 in una Łódź già avvelenata dalla propaganda nazista, e diretto dal noto regista polacco Leon Schiller.<sup>124</sup> Il principale sostenitore della necessità di dialogo tra le due culture teatrali continuava però a essere Mark Arnshteyn, amico del drammaturgo Stanisław Przybyszewski e promotore dell'adattamento alle scene polacche di classici del teatro yiddish come *Il dibbuk* e *Il golem*, quest'ultimo allestito in collaborazione con lo scenografo Andrzej Pronaszko. Le proposte di Arnshteyn dovettero tuttavia scontrarsi con i rimproveri della stampa ebraica, che lo accusava di spingere gli ebrei all'assimilazione e di svisgorire la natura del teatro yiddish. Anche Ida, dal canto suo, si attirò gli strali della critica quando, ancora ai tempi del ВУКТ, attinse l'ispirazione dalla ricca tradizione drammaturgica polacca e portò in scena *Il signor Jowialski*, una delle commedie più amate di Aleksander Fredro. Un'opera che avrebbe poi ripreso nel dopoguerra, traducendola in yiddish e pubblicandola presso la casa editrice Idish Buch.

Nel frattempo, però, nel 1935 Ida si vide costretta a sospendere l'attività della propria compagnia, che aveva sede presso il Teatr Kaminski, perché l'edificio (di cui era proprietaria) era stato messo in vendita e trasformato in un garage con annessa officina e stazione di benzina. Nel corso della Seconda guerra mondiale la struttura sarebbe stata quasi interamente distrutta. L'unica parte dell'edificio rimasta integra, la sezione inferiore della muratura, sarebbe stata adibita a magazzino del vicino Teatr Polski nel 1955 e successivamente lasciata in uno stato di abbandono: oggi restano a testimonianza di uno dei luoghi cruciali della vita teatrale yiddish nella capitale soltanto rovine abbandonate e in attesa di una nuova assegnazione.

Dopo anni di instabilità, nel 1938 l'attrice riuscì a prendere in affitto il Teatr Nowości diventando così, insieme alla collega Klara Segalowicz, l'unica donna responsabile della direzione di un teatro yiddish. Il Nowości era uno dei più grandi e raffinati teatri di Varsavia e si trovava nel centro della città, in via Bielańska 5, a pochi passi dal più importan-

124. In proposito cfr. Jerzy Timoszewicz, «Burza» Szekspira w Folks Un Jugnt-Teater. Inscenizacja Leona Schillera (1938/39), ivi, pp. 439-452.

te teatro della capitale, il Narodowy, e dall'ambizioso Teatr Kameralny. Alla fine del 1938 la popolazione di Varsavia contava circa un milione e trecentomila abitanti e seguiva con passione le proposte artistiche di diciannove sale e di una ventina di compagnie, che cambiavano repertorio ogni mese, a testimonianza di un interesse sempre vivo dei cittadini per l'arte teatrale.<sup>125</sup> Oltre ai teatri in lingua polacca, la capitale annoverava uno studio drammatico russo e tre scene ebraiche, la cui programmazione veniva annunciata anche sulla stampa in lingua polacca: il Nowości, appunto; il Teatro Scala, che soddisfaceva il bisogno di divertimento e risate e contava tra gli artisti residenti Dzigan e Shumacher e tra gli ospiti il duo americano formato da Lilian Lux e Pesach Burstein;<sup>126</sup> e il teatro da camera di Jonas Turkow e Diana Blumenfeld, che sul piccolo palco della biblioteca di giudaistica di via Tłomackie presentavano all'intelligenza ebraica la nuova drammaturgia polacca (Cwojdzinski, Nałkowska) e straniera in traduzione yiddish.<sup>127</sup>

Assumendo la direzione della scena yiddish più rappresentativa di Varsavia, Ida si trovò a ricoprire un ruolo di prestigio e grande responsabilità. Scelse pertanto di inaugurare la stagione con *Glikl di Hameln*<sup>128</sup> di Max Baumann, un dram-

125. Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1939*, Kronika, Bellona, Warszawa 2009, p. 11.

126. A proposito del vaudeville proposto dagli attori americani cfr. Ivi pp. 95-97. Il 30 aprile 1939 Dzigan e Shumacher presentarono invece la rivista satirica *Prendi e non piangere*, che il critico Appenzlak commentò così: «Nello specchio distorto di questo spettacolo si sono riflesse tutte le tematiche attuali della nostra realtà, tutti i problemi e le difficoltà sono stati trasposti in una sfera di allegria e umorismo, di quel particolare umorismo ebraico che costituisce una forma di autodifesa. I due arcicomici ebrei si completano alla perfezione: Dzigan è nervoso, abile, fulmineo nell'agire, infallibile..., Shumacher è uno scettico flemmatico, dall'imperturbabile serenità d'animo. [...] Oltre all'umorismo, lo spettacolo coniuga la poesia del canto popolare stilizzato, reminiscenza variopinta e bella delle vecchie canzoni di successo cantate dalle compagnie itineranti, con la modernità della rivista», A. [J. Appenzlak], «Nasz Przegląd», 131, 1939, p. 13, cit. ivi, pp. 219-220.

127. Gli spettacoli di solito avevano luogo dal sabato al lunedì. Tra le proposte di Blumenfeld e Turkow figurarono *La teoria freudiana dei sogni* di Antoni Cwojdzinski, andata in scena nel gennaio del 1939 dopo il successo ottenuto dalla versione polacca diretta da Edmund Wierciński due anni prima al Teatr Mały, e «l'arciallegria» commedia in tre atti *La carriera* di Laszlo Fodor, con Diana Blumenfeld, Miriam Orleska, Herman Halpern, Leon Lerner e Jonas Turkow, del giugno 1939. Ivi, pp. 62-64; p. 284.

128. Lo spettacolo, composto da quattro atti, un prologo e un epilogo, includeva gli attori Yitzhok Grudberg, Natan Meisler, Ruth Turkow, Izrael Kamaj, Joel Bergman, Leon Herbst, Adam Domb, Sonia Altbaum, Meir Melman. Grazie all'ecce-

ma ispirato alla prima autobiografia in lingua yiddish conservatasi fino ai nostri giorni (risalente al XVII-XVIII secolo)<sup>129</sup> e interpretato con forti allusioni alla coeva politica nazista. L'opera narra la vicenda di una ricca ebrea di Amburgo che si divide tra l'educazione dei figli e la battaglia condotta in tribunale affinché l'assassino del marito – giovane rampollo di una famiglia assai in vista – sia punito. Nello spettacolo diretto e interpretato da Ida, «la richiesta di giustizia rivolta dall'eroina al sindaco di Amburgo risuonò come un appello degli ebrei di tutto il mondo, in particolar modo di quelli stretti nell'orbita di Hitler».<sup>130</sup> L'artista invitò a collaborare all'opera lo scenografo polacco Iwo Gall,<sup>131</sup> il quale accettò con l'intento di offrire, attraverso il proprio lavoro, un tributo al teatro yiddish. Lo spettacolo raggiunse un'ampia popolarità e Ida dovette considerarlo una tappa importante nel proprio percorso artistico, visto che decise di riallestirlo spesso nei decenni successivi.

Incoraggiata dalla reazione entusiasta del pubblico e dal progetto di un sovvenzionamento comunitario che avrebbe consentito alla compagnia l'indipendenza sul piano artistico, l'attrice maturò la convinzione che si fosse conclusa l'epoca del nomadismo e che fosse possibile una rinascita del teatro

lente interpretazione, Ida ottenne uno speciale sussidio dall'Unione degli Artisti delle Scene Ebraiche.

**129.** Delle memorie esiste anche una traduzione in italiano, curata da Vanna Luccattini Vogelmann: *Memorie di Glückel Hameln (1646-1724)*, Giuntina, Firenze 1984.

**130.** I. Kaminska, *My life* cit., p. 79.

**131.** Iwo Gall (1890-1959): scenografo, regista e direttore. Si formò presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia e collaborò con il teatro cabaret Zielony Balonik. Durante la Prima guerra mondiale debuttò come scenografo presso il Teatr Polski a Vienna; dal 1923 al 1929 collaborò con Reduta, dapprima a Varsavia e poi a Vilnius, creando le scenografie per gli spettacoli di Leon Schiller, Juliusz Osterwa ed Edmund Wierciński e misurandosi come regista ne *I giudici* (1927). Alla fine degli anni Venti lavorò anche presso lo Studio Drammatico Ebraico di Vilnius. In seguito, e fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, si recò all'estero per approfondire gli studi teatrali e lavorò con diverse scene drammatiche polacche. In questo stesso periodo elaborò una teoria dell'arte scenografica, che a suo avviso avrebbe dovuto essere sempre sottomessa all'attore e a un teatro "poetico" che avrebbe fatto a meno della scatola scenica. Nel 1941, insieme alla moglie Halina Gallowa, fondò a Varsavia una scena teatrale clandestina e nel 1945, a Cracovia, uno studio drammatico che formò alcuni ottimi attori. Successivamente fondò a Danzica, insieme ai propri allievi, il Teatr Wyrzeże, un centro teatrale assai innovativo che ebbe tuttavia vita breve. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta si dedicò alla regia di opere shakespeariane nei teatri di Łódź e Cracovia. Nel 1958 creò la sua ultima scenografia per lo spettacolo *L'opera dell'ebreo* diretto da Ida Kaminska.

yiddish in un luogo stabile. Decise pertanto di innalzare il prestigio del teatro da lei diretto con due produzioni, collocate in apertura e in chiusura della stagione 1938/1939, nelle quali investì grandi energie e denaro: *Sure Sheindl di Yehupetz*, una «mascherata di Purim» basata sulla popolarissima commedia *L'anima perduta*<sup>132</sup> di Yosef Lateiner,<sup>133</sup> ma arricchita di inserti musicali a cura di Moyshe Broderzon e della stessa Kaminska, e *Fuente ovejuna* di Lope De Vega, storia di una coppia di giovani innamorati (Kaminska e Melman) che a metà del xv secolo riescono a guidare gli abitanti di un villaggio nella rivolta contro un tirannico comandante dell'Ordine di Calatrava. Quest'ultimo monumentale allestimento coinvolse alcuni tra i più raffinati artisti polacchi ed ebrei – Iwo Gall ancora alle scenografie, il poeta Alter Kacyzne, il compositore Israel Szajewicz, la coreografa Judyta Berg (già collaboratrice del *Dibbuk* di Waszyński) – e un cast di settanta persone, tra attori e comparse. Nel montaggio dello spettacolo, Ida mise particolarmente in rilievo gli elementi musicali, coreografici e operettistici, creando una «sinfonia teatrale spagnola»<sup>134</sup> armonica e sontuosa che al debutto, il 2 marzo 1939, registrò il tutto esaurito.

Alla fine di aprile la compagnia di Ida replicò per l'ultima volta *Fuente ovejuna* e organizzò una serata di celebrazioni in occasione dell'80° anniversario di nascita di Sholem Aleichem presentando l'atto unico *Gli uomini*, un racconto umoristico interpretato da Yosef Tunkel, considerato un erede dell'arte aleichemiana, e una danza intitolata *Menachem Mendl* a cura di Judyta Berg. La stagione del Nowości si chiuse con *La tempesta* diretta da Schiller, che alcuni considerano la migliore creazione di tutta la storia del teatro yiddish in Po-

132. Per le vicende relative all'adattamento e alla fortuna europea di quest'opera cfr. Nina Warnke, *Going East: The Impact of American Yiddish Plays and Players on the Yiddish Stage in Czarist Russia, 1890-1914*, «American Jewish History», 92, 1, March 2004, pp. 1-29.

133. Yosef Lateiner (1853-1935): considerato campione dello *shund*, cominciò a lavorare con Goldfaden in Romania, dove debuttò come drammaturgo attorno al 1878 collaborando con Yisroel Gradner. Successivamente si trasferì a New York, dove fu tra i soci fondatori del Grand Theater, primo edificio teatrale destinato ad accogliere una compagnia yiddish, e continuò a tradurre e “yiddishizzare” testi e copioni dal rumeno e dal tedesco. Compose in tutto un'ottantina di opere, nessuna delle quali memorabile, eppure conobbe uno straordinario successo popolare.

134. J. Appenzlak, «Nasz Przegląd», 70, 1939, p. 11, cit. in T. Mościcki, *Teatry Warszawy 1939* cit., p. 125.

lonia e nella quale il pubblico di Varsavia ebbe l'opportunità di ammirare il grande attore Avrom Morevski,<sup>135</sup> interprete di Prospero. Al termine della stagione Ida si trasferì con la compagnia a Łódź, con l'intento di proseguire la tournée estiva a Vilnius e Leopoli, e affittò il teatro a Zygmunt Turkow, che era tornato nella capitale con la nuova compagnia del VYKT, reduce dal successo di una tournée a Cracovia.

#### 4.3. *Il terzo VYKT*

Turkow aveva riattivato il VYKT nel 1938, con l'intento preciso di rafforzare la coscienza nazionale ebraica. Se in passato il progetto si era appuntato sulla creazione di un teatro europeo in lingua yiddish, con il terzo VYKT l'artista aspirava invece a creare uno stile teatrale nazionale ebraico, ben radicato nella tradizione e ispirato all'opera di Goldfaden. In un'intervista al critico Mojżesz Kanfer, il regista descrisse questo cambio di prospettiva facendolo risalire agli anni di nomadismo che erano seguiti allo scioglimento del secondo VYKT e alla separazione da Ida:

Poi iniziò il mio viaggio per il mondo e cominciai a comprendere meglio il significato della vita ebraica, di quella vita modellata sempre in maniera provvisoria, che perennemente muta d'aspetto, passando dalla più profonda disperazione alla felicità spesso sfrenata. Il teatro ebraico non può essere diverso dalla vita ebraica, deve avere in sé la profondità e la leggerezza, la meditazione e il dinamismo, deve essere cantato, danzato, ricco di lacrime e canti. E tale è il teatro di Goldfaden.<sup>136</sup>

135. Avrom Morevski (1886-1964): attore, regista, traduttore e saggista nato a Vilnius. Debuttò come attore russo nel 1905 e nel 1910 si diplomò presso la scuola teatrale Suvorin di San Pietroburgo. Recitò in russo fino al 1918, quando passò alla scena yiddish, prima a Vilnius e poi a Łódź. Nel 1919 si unì alla Vilner Trupe, dove interpretò il ruolo dello *tsaddik* nel *Dibbuk* diretto da Dovid Herman. Continuò poi a lavorare a fasi alterne con la compagnia fino al 1927, traducendo in yiddish drammi del repertorio classico europeo, tra cui *Il mercante di Venezia*. Diresse il Krokever Yidish Teater nella stagione 1927-1928, ma nel 1928 lo lasciò per recitare a New York sotto la direzione di Maurice Schwartz, poi a Chicago (1929) e a Parigi (1930). Negli anni 1931, 1934 e 1935 formò diverse proprie compagnie, senza però riuscire a stabilizzarle. Nel 1938 interpretò Prospero nella celebre versione yiddish della *Tempesta* diretta da Leon Schiller. Prese inoltre parte come attore a diversi film in Polonia e Germania, tra cui *Il dibbuk* (1937). Alla fine della guerra tornò in Polonia, dove entrò a fare parte del Teatro Statale Yiddish di Ida. Mirosława M. Bułat, *Avrom Morevski*, The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Morevski\\_Avrom](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Morevski_Avrom)>.

136. M. K., *Teatr goldfadenowski – teatrem żydowskim. Z rozmowy z Zygmuntem Tur-*

Il richiamo alla poetica del «padre del teatro yiddish» traduceva l'ambizione di Zygmunt a dare vita a un teatro che entrasse in comunione profonda con il popolo ebraico e con le sue attuali inquietudini. L'ex marito di Ida ricreò infatti il Varshever Yidisher Kunst-teater animato dall'idea di una nuova missione: trasformare l'arte in uno strumento per opporsi alla violenza dell'antisemitismo e al vilipendio dei cittadini ebrei e delle loro tradizioni. Per molti artisti ebrei gli anni Trenta furono contrassegnati da una tendenza alla chiusura difensiva e sia Ida sia Zygmunt si posero il problema di votare il proprio artigianato alla rappresentazione di modelli positivi di vita ebraica. Lo dimostra il mutato manifesto della compagnia del VYKT, che delineava la necessità di un teatro «serio», che non anestetizzasse lo spettatore con la vacuità dello *shund* ma avesse il potere di risollevarne lo spirito:

La collettività ebraica non ha mai avuto tanto bisogno di un teatro serio come ora. [...] Lo *shund* ha trovato il proprio pubblico nel piccolo borghese e nel borghese intellettuale, sui quali agisce come un narcotico, atrofizzando il gusto e le capacità spirituali di resistenza. Il teatro deve infondere gioia, ottimismo, elevazione e fiducia nel domani. [...] Attraverso esempi tratti dal lontano passato dobbiamo mostrare che siamo un popolo che, molto prima della nascita di Cristo, ha celebrato l'amore per l'umanità, per il lavoro e l'attaccamento alla terra, dalla quale negli anni siamo stati cacciati e alla quale abbiamo non meno diritto di coloro che ci accusano di essere un popolo di parassiti e usurai.<sup>137</sup>

Il terzo VYKT tornava a puntare l'attenzione sulla drammaturgia yiddish tradizionale, rielaborandola tuttavia nella forma di un *folkshpil* moderno, una messa in scena in grado di combinare dramma, commedia e operetta con la musica, il canto e la danza: un teatro che necessitava di un regista capace di mettere a sintesi linguaggi e registri e di attori versatili in tutti questi campi. Il repertorio della compagnia incluse il riallestimento dei *Sette impiccati* e *Il campanaro di Notre Dame*, l'adattamento del romanzo *Lo zio Mosè* di Shalom Ash e di *Stelle vagabonde* di Sholem Aleichem e tre allestimenti da

kowem, «Nowy Dziennik», 107, 1939, p. 8, cit. in M. Bułat, *W poszukiwaniu teatru "żydowskiego"* cit., pp. 595-596.

137. Zygmunt Turkow, cit. in Jacob Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*, Perspectiva, São Paulo 1996, pp. 399-400.

Goldfaden, realizzati nel 1939 a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro: *I cantanti di Brody*, *Bar Kochba* e *Shulamis o la figlia di Gerusalemme*. Furono proprio queste produzioni goldfadeniane, di cui oggi abbiamo qualche notizia grazie agli studi di Mirosława Bułat,<sup>138</sup> ad attirare l'attenzione degli spettatori e dei giornalisti.

### *Turkow vs Goldfaden*

Particolarmente rappresentativa della nuova poetica di Zygmunt Turkow fu *Shulamis*, prima opera del ciclo goldfadeniano che, dopo i successi riscossi a Leopoli e Cracovia,<sup>139</sup> nel settembre del 1939 approdò al Teatr Nowości di Varsavia. Come *Thies kaf*, anche *Shulamis* racconta le conseguenze funeste della rottura di un voto. Nel deserto dell'antica Palestina, Shulamis e Avisholem si giurano amore eterno, ma dopo essersi separati l'uomo dimentica l'innamorata e si sposa con un'altra donna. Soltanto la morte dei due figli riporterà alla mente di Avisholem la promessa fatta alla ragazza e, dopo avere abbandonato la moglie, farà ritorno a Betlemme per ricongiungersi con Shulamis, rimastagli sempre fedele. Il desiderio del regista di contrastare la diffusione dell'ideologia nazista attraverso la proposizione di immagini positive della vita ebraica tratte da modelli del passato lo spinse a introdurre diverse modifiche nella caratterizzazione dei personaggi e nello sviluppo della trama. Non tutti i critici apprezzarono la libertà che l'artista si prese nel modificare l'originale,<sup>140</sup> ma non poterono

138. Per una sintetica ricostruzione degli spettacoli e della loro ricezione, all'interno di un più ampio studio sulla poetica di Zygmunt Turkow, cfr. il già citato articolo di Mirosława M. Bułat, pubblicato in polacco con il titolo *W poszukiwaniu teatru "żydowskiego": Zygmunt Turkow*, in *Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di J. Popiel, Kraków 2009, pp. 585-605, e in inglese "*Cosmopolitan*" or "*Purely Jewish*"?: *Zygmunt Turkow and the Warsaw Yiddish Art Theatre*, in *Inventing the Modern Yiddish Stage*, a cura di Joel Berkowitz e Barbara Henry, Wayne State University Press, Detroit 2012, pp. 116-135.

139. *Shulamis* era stata creata a Leopoli nel 1938 e aveva debuttato a Cracovia il 28 aprile del 1939, attirando numerosi spettatori anche tra quanti abitualmente non frequentavano il teatro yiddish. L'11 giugno il quotidiano «Nowy Dziennik» tirò le somme del successo: lo spettacolo contava già quaranta repliche, per un totale di dodicimila cinquecento spettatori, numero che nessun altro allestimento yiddish a Cracovia aveva mai eguagliato. Cfr. *Trzeci dzień niebywałego powodzenia Sulamity*, «Nowy Dziennik», 14 maggio 1939; *Z życia teatru: rzadki jubileusz*, «Nowy Dziennik», 15 maggio 1939; *Dziś nieodwołalnie po raz ostatni Sulamita*, «Nowy Dziennik», 25 maggio 1939, *Wymowa liczb*, «Nowy Dziennik», 11 giugno 1939, cit. in M. M. Bułat, *From Goldfaden to Goldfaden* cit., p. 151.

140. «Nonostante dall'esterno ci colpisca per la sua forza, l'architettura è un'arte molto discreta. La prima regola dell'architettura è non erigere colossi su fondamenta progettate per ville ariose. Zygmunt Turkow non sempre osserva questa regola. Ama così tanto il teatro, ha così tanto da dire ed è così pieno di idee che, incau-

fare a meno di constatare che questi riallestimenti condividevano gli stessi scopi delle opere di Goldfaden: risollevare lo spirito del popolo ebraico e risvegliarne l'orgoglio nazionale rinsaldando il legame con il suo passato. Turkow stesso dichiarò esplicitamente che l'obiettivo del suo teatro era offrire evasione ed elevazione morale al cetto medio e al proletariato ebraico, minacciati dall'antisemitismo:

*Shulamis* di Goldfaden è l'epopea della nobile umanità che caratterizza il nostro popolo. Racchiude tutti i più importanti elementi della tragedia greca e shakespeariana (il fato spietato e ineluttabile, che punisce per peccati non commessi) e presenta allo stesso tempo un elemento ebraico: l'ottenimento del perdono per il peccatore pentito. Inoltre il tutto è proposto in una veste comprensibile, attraverso esperienze e vicende umane realmente accessibili a tutti. [...]

E i suoi valori puramente ebraici [...]? Non c'è dubbio che gli spettatori odierni, così come quelli di un tempo, nel teatro yiddish vorrebbero trovare distensione e conquistare la fede.

Ho scelto *Shulamis* [...] Un'epoca diversa, un contesto differente, per due ore la possibilità di staccarsi dalla grigia realtà e introdurre lo spettatore allo splendore del paesaggio orientale e mostrargli gli ebrei – non quelli poveri, con la fronte aggrottata dalle preoccupazioni, non quei ragazzotti pallidi e ingobbiti usciti da *cheder* asfissianti, e neanche il nostro artigiano, il proletario ebreo disperatamente in lotta per mantenere la propria vacillante posizione, a cui il teatro oggi può offrire solo ruoli passivi sulla scacchiera degli eventi – ma gli ebrei-contadini, gli ebrei-pastori, gli ebrei liberi dagli affanni, uomini che sfidano la sorte e ne sostengono il peso, come solo gli uomini liberi sanno fare. Uomini che non sopportano le città e l'atmosfera corrotta delle viuzze, ma amano naturalmente i propri campi, i prati e i cieli sconfinati oltre le montagne. Questi uomini parlano un'altra lingua, più bella e melodiosa. Con il canto manifestano la propria gioia e il canto è espressione della loro tristezza. E soprattutto amano le feste, perché tutta la loro atmosfera è festosa.

Ed è proprio in questa atmosfera che vorrei condurre il nostro concittadino ebreo, oberato di lavoro e angosciato, per incoraggiarlo a dimenticare la propria miseria. Affinché sorrida, respiri liberamente ed esca cantando dal teatro, affinché anche più tardi, al lavoro, gli tornino alla mente le canzoni melodiose di Goldfaden.<sup>141</sup>

tamente, carica troppo le fondamenta. Ad esempio, *Shulamis* dovrebbe essere un dramma storico pastorale ma in alcuni punti diventa un oratorio, in altri un'opera dell'Antica Grecia, per non dire dell'accento del tutto grottesco sul... movimento per i diritti dei neri». Tra i cambiamenti più vistosi introdotti da Turkow e dal drammaturgo Aszendorf vi fu infatti la trasformazione di Tsingitang, servitore nero del protagonista Avisholem, che tradizionalmente era una figura comica, nel portavoce della protesta degli uomini di colore contro l'oppressione dei bianchi, Mojżesz Kanfer, *Wieczory teatralne: Goldfaden czy Aszendorf?*, cit. in M. M. Bułat, ivi, pp. 153-154.

141. Zygmunt Turkow, *Dlaczego wystawiłem „Sulamitę”*, «Nowy Dziennik», 115, 1939, p. 9. cit. in M. M. Bułat, *W poszukiwaniu* cit. p. 598.

Zygmunt Turkow aspirava a un teatro dal forte impatto sociale e politico, in grado di intaccare la faticosa quotidianità dello spettatore e di fargli risollevare il capo per guardare con fiducia a un futuro dai contorni differenti. Per raggiungere questo scopo, il regista abbandonò soggetti e personaggi dell'attualità e volse il proprio sguardo all'indietro, verso una figura di antenato dai contorni mitici, un uomo dedito ad attività "libere" come la pastorizia e l'agricoltura e non asservito ai meccanismi impoverenti della città.

Pur non condividendo la medesima idealizzazione del passato, anche Ida concentrò sul teatro le speranze utopiche di un miglioramento della condizione ebraica e, pur temendo l'imminente invasione tedesca, firmò un contratto decennale per l'affitto del Teatr Nowości chiedendo in prestito a un amico l'anticipo di ventimila złoty.

Il 31 agosto del 1939 Ida, il marito Meir e la figlia Ruth lasciarono Łódź per fare ritorno nella capitale; nel cuore della notte furono svegliati dalle sirene che annunciavano il bombardamento tedesco e decretavano l'inizio della Seconda guerra mondiale. Il terzo giorno dall'inizio del conflitto la Wehrmacht riuscì a circondare le truppe polacche con una manovra a tenaglia da nord e da sud e si aprì la strada verso la capitale. Il cinque settembre una delle bombe scaricate dalla Luftwaffe colpì l'edificio di via Bielańska, dove ancora pochi giorni prima era andata in scena la *Shulamis* di Turkow, e distrusse il teatro. Nei giorni successivi Ida trovò rifugio insieme alla famiglia e ad alcuni amici, tra cui Zygmunt e la nuova moglie, nelle cantine del Café Esplanade, dove trascorse le giornate attanagliata dalla fame, dalla sete e dalla paura. Attorno alla città, intanto, le truppe polacche che contrastavano eroicamente l'offensiva tedesca confidando nel soccorso degli alleati furono sorprese dall'arrivo a tradimento dei reparti militari sovietici. Quando, il 29 settembre, cessarono le incursioni aeree, l'esercito polacco era stato ormai sopraffatto e Ida scoprì che tutti i documenti della famiglia Kaminski erano stati distrutti e che di venticinque anni di lavoro teatrale non restava più alcuna traccia.<sup>142</sup>

142. Tutto il patrimonio artistico materiale della famiglia Kaminski – che comprendeva centinaia di costumi, scenografie e accessori teatrali – rimase a Łódź, dove fu distrutto. Cfr. *Curriculum artistico*, Cart. personale di Ida Kamińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsavia.

## 5. Guerra e sovietizzazione

Fin dai primi giorni del cessate il fuoco, Ida e Meir compresero la necessità di lasciare al più presto Varsavia: per le strade i soldati tedeschi aggredivano chiunque avesse un aspetto ebraico e la sera prima della partenza Ida fu avvertita da una giornalista polacca che il suo nome si trovava sull'elenco delle persone che la Gestapo avrebbe arrestato con l'accusa di avere prodotto spettacoli anti-hitleriani. La mattina del 17 ottobre – dopo avere salutato gli amici che non volevano o non potevano abbandonare la capitale, tra cui Zygmunt e Jonas Turkow – marito e moglie fuggirono a bordo di due automobili prese in affitto. Con loro, diretti verso i territori occupati dall'Armata Rossa, viaggiavano Ruth e il neomarito, il jazzista Ady Rosner,<sup>143</sup> Yitskhok Turkow con la moglie Annie Littman (anch'essa attrice) e altri conoscenti. Seguirono il loro esempio almeno cinquanta tra i più celebri attori del teatro yiddish, che in questo modo trovarono scampo allo sterminio nazista.

Dopo essere stato preso in ostaggio dai tedeschi, il gruppo riuscì fortunatamente a oltrepassare il confine e a entrare nei territori che di recente erano stati annessi all'Unione Sovietica. L'accordo stipulato tra il Terzo Reich e l'Urss circa la spartizione della Polonia, già decisa in agosto con la firma del patto Ribbentrop-Molotov, si basava su un criterio di omogeneità etnica: al primo sarebbero spettati i territori abitati da polacchi, alla seconda quelli popolati da bielorusi

143. Adolph Rosner (noto con il soprannome Ady o Eddie, 1910-1976): nato a Berlino da genitori ebrei polacchi fu un giovane prodigio musicale e un trombettista di talento, definito dallo stesso Satchmo "il Louis Armstrong bianco". All'età di diciotto anni entrò a fare parte della band Weintraubs Syncopators, con la quale ottenne uno straordinario successo. In seguito all'ascesa al potere del Partito Nazionalsocialista, Rosner si trasferì in Polonia, dove contribuì alla nascita del jazz nel paese, suonando nei più celebri locali di Varsavia e al "U Adi" (Da Adi) di Łódź. Il suo apporto allo sviluppo del jazz in Polonia e in Russia non ebbe eguali: sebbene la sua orchestra, come molte all'epoca, suonasse anche altri stili musicali, si distinse per l'attenzione e la maestria nel genere swing. Durante la Seconda guerra mondiale entrò nelle grazie di alcuni rappresentanti del partito comunista e dello stesso Stalin, per il quale tenne anche un concerto personale. Quando la musica jazz fu condannata come un'arte perversa, borghese e capitalista, Rosner – che era considerato il più grande jazzista nella storia dell'Unione Sovietica – cadde in disgrazia e nel 1946 fu internato in un gulag. Fu riabilitato come artista soltanto dieci anni più tardi, ma poco dopo la musica jazz venne nuovamente messa al bando. In Unione Sovietica tutte le sue registrazioni radiotelevisive furono cancellate e il ricordo della sua arte andò in gran parte perduto.

e ucraini, ma anche regioni a maggioranza polacca come la Podolia, i distretti di Białystok, Vilnius e Leopoli (ossia la metà del territorio polacco), e la Lituania. Per mezzo di tale concordato, tredici milioni e duecentomila cittadini della Repubblica Polacca diventavano membri della “famiglia delle nazioni sovietiche”.

Con il pretesto di liberare i popoli fratelli della Bielorussia e dell’Ucraina, il governo sovietico avviò una brutale campagna di depolonizzazione, mirata a cancellare ogni traccia della cultura polacca: i primi a farne le spese furono i duecentotrentamila soldati polacchi fatti prigionieri o consegnatisi spontaneamente all’Armata Rossa durante la campagna di settembre. Prigionieri dell’NKVD, alcuni furono deportati nelle aree più remote della Russia mentre oltre ventimila di essi furono eliminati con un colpo alla nuca, con raggelante sistematicità e in spregio a ogni convenzione internazionale.<sup>144</sup> Le istituzioni polacche furono spazzate via e per un certo periodo le regioni sotto l’influenza sovietica rimasero preda dell’anarchia e della violenza, che sfociò anche in alcuni pogrom contro gli ebrei, accusati di avere pugnalato alle spalle i polacchi consegnando la nazione ai sovietici.

L’atteggiamento di generale accoglienza manifestato dalla popolazione ebraica nei confronti del nuovo regime sovietico è ancora oggi un argomento spinoso, oggetto di feroci dispute e recriminazioni. Le ragioni dell’entusiasmo espresso sia dalla locale cittadinanza ebraica sia dagli ebrei che avevano trovato rifugio nei territori occupati dall’Armata Rossa furono molteplici. In molti avevano sperimentato le atrocità compiute dai nazisti nei primi giorni della guerra e apprezzato l’aiuto offerto dai soldati sovietici nell’evacuare città come Lublino e Vilnius; altri erano rimasti impressionati alla vista di un esercito che esprimeva potenza, tecnologicamente equipaggiato e disciplinato, e che manifestava un comporta-

144. Il riferimento è all’eccidio di Katyń, una serie di esecuzioni di massa commesse dall’NKVD ai danni di militari e cittadini polacchi tra l’aprile e il maggio 1940. Fino a qualche anno fa era uno degli orrori meno conosciuti della Seconda guerra mondiale. Alcune fosse comuni furono scoperte nel 1943 dai tedeschi, che decisero di strumentalizzare l’eccidio a vantaggio della propaganda nazista. Fino al 1990 l’Unione Sovietica negò le accuse indirizzate dal governo polacco in esilio, attribuendo ai tedeschi le responsabilità del delitto. Nel 2007 il regista Andrzej Wajda ha girato un film sull’eccidio di Katyń, di cui anche il padre fu vittima. Nel 2010 il parlamento russo ha approvato una dichiarazione in cui condanna Stalin e altri ufficiali sovietici come responsabili di avere ordinato il massacro.

mento assai diverso da quello tenuto dai bolscevichi durante la guerra con la Polonia del 1920, caratterizzato da saccheggi e stupri ancora impressi nella memoria dei più anziani. Inoltre per i militanti comunisti, che contavano una cospicua partecipazione ebraica, l'arrivo dell'Armata Rossa poneva fine a un periodo di esistenza clandestina e prefigurava la realizzazione di un ideale politico: se il Partito Comunista di Polonia era stato liquidato dal Komintern nel 1938,<sup>145</sup> molti dei suoi membri avevano continuato a sentirsi pienamente comunisti e avrebbero pertanto contribuito al consolidamento del nuovo regime integrandosi nei governi provvisori. Le comunità ebraiche che avevano già sperimentato la vita in aree annesse all'Unione Sovietica, accolsero semplicemente l'Armata come il minore dei due mali.

Dal canto proprio, il regime sovietico mirava a ottenere l'integrazione politica e ideologica delle popolazioni ucraine, bielorusse e lituane, ma investì notevoli energie anche per attrarre le minoranze che avevano già espresso simpatie comuniste, e in particolare quella ebraica. Il primo manifesto del governo sovietico si rivolgeva ai fratelli sofferenti dell'Ucraina e della Bielorussia (sarebbe poi stato esteso anche agli ebrei), promettendo uguali diritti a tutti i popoli e condannando il governo polacco come reazionario per avere proseguito la politica zarista di declassamento delle minoranze. Per questo motivo coloro che in precedenza avevano promesso fedeltà alla Polonia (ufficiali dell'esercito, membri della polizia, ma anche attivisti del Partito Socialista Polacco, del Bund e del movimento sionista) vivevano nel costante terrore di essere giudicati come nemici del popolo, arrestati e deportati in Siberia. Fin dall'ottobre del 1939, le autorità militari e civili rafforzarono il processo di sovietizzazione fingendo che l'integrazione dei nuovi territori fosse parte di un processo autonomo e democratico e organizzando le elezioni per le assemblee nazionali dell'Ucraina Occidentale (a Leopoli) e della Bielorussia Occidentale (a Białystok).

145. Si stima che tra il 1936 e il 1938 l'Unione Sovietica abbia giustiziato cinquantamila polacchi membri del KPP (Komunistyczna Partia Polski, Partito comunista polacco), tra cui molti di origine ebraica. Per approfondire la difficile condizione dei comunisti polacchi, cfr. C. Madonia, *Fra l'Orso russo e l'Aquila prussiana* cit., pp. 191-193.

Quando il gruppo di esuli di cui faceva parte Ida riuscì a raggiungere la città bielorusa, vi entrò cantando a gran voce canzoni in yiddish per festeggiare di essere scampato ai nazisti. A Białystok l'attrice fu accolta con grandi onori dalla comunità ebraica e dai rappresentanti del Dipartimento degli Affari Culturali, che le proposero di gestire un teatro. Mentre l'attività culturale ebraica in Unione Sovietica veniva progressivamente ridotta (con l'importante eccezione di quella teatrale),<sup>146</sup> nei territori annessi era invece incoraggiata e sostenuta. Il consiglio ricevuto da molti amici, sfollati anch'essi a Białystok da tutta la Polonia, di fuggire ancora più lontano, «da qualche parte al di là dell'oceano», sconcertò Ida, che guardava con fiducia alle promesse di uguaglianza del regime comunista:

ero finalmente arrivata in una terra in cui tutti erano uguali, in cui gli ebrei erano trattati equamente, in cui mi era stata offerta la direzione di un teatro yiddish statale, che fino a quel momento era stata solo un sogno. Avrei dovuto abbandonare tutto ciò per andare in cerca di un luogo in cui potessi diventare ricca? La ricchezza non mi è mai interessata.<sup>147</sup>

### 5.1. *Il Teatro Statale Yiddish dell'Ucraina Occidentale*

Białystok rappresentò tuttavia una tappa di breve durata: il viaggio della compagnia proseguì in direzione di Leopoli, città in cui abitava la famiglia di Melman e in cui Ady Rosner avrebbe avuto l'opportunità di esibirsi di fronte agli ufficiali di alto rango dell'Armata Rossa. Qui Ida ricevette l'invito, caldamente patrocinato da Mosca, a ricoprire l'incarico di direttrice del Teatro Statale Yiddish dell'Ucraina Occidentale,<sup>148</sup> insieme alla promessa di un sostegno economico da parte

146. Alla fine degli anni Trenta, in Unione Sovietica, le istituzioni scolastiche e gli organi di stampa ebraici furono drasticamente ridotti. Il teatro, invece, continuò a fiorire, in parte anche ufficialmente incoraggiato dal governo, che in esso vedeva uno strumento di indottrinamento. Nel momento in cui l'Armata Rossa invase i territori della Polonia Orientale, in Unione Sovietica erano attivi teatri ebraici nelle città di Mosca (il celebre Teatro yiddish statale da camera diretto da Solomon Michoels), Char'kov, Minsk, Birobidzhan, Odessa, Zhitomir e Baku. Oltre alle compagnie itineranti (tra cui la sezione drammatica dell'Iteg, Idishe Teater Gezelshaft, un'associazione teatrale con forti influenze comuniste anche prima della guerra), erano presenti numerosi gruppi drammatici.

147. I. Kaminska, *My life* cit., p. 113.

148. Il cui primo direttore amministrativo fu l'attore Gershon Roth, mentre Alter Kacyzne ricoprì l'incarico di consigliere artistico. Gravitarono inoltre attorno al teatro i drammaturghi Israel Ashendorf, Yerahmiel Green e Leybush Dreykurs.

del regime. La gestione statale della struttura garantiva agli artisti la stabilità e la libertà di dedicarsi esclusivamente alla pratica artistica senza dovere andare in cerca di finanziamenti: un privilegio che il governo seppe ampiamente enfatizzare e strumentalizzare. Ida si trovò così a capo di uno degli otto teatri yiddish statali sorti nei nuovi territori annessi all'Unione Sovietica: a quello di Leopoli, che con diciotto nuove produzioni si distinse per dinamismo, si aggiungevano il teatro statale di Białystok,<sup>149</sup> inizialmente diretto da Avrom Morevski, oltre a una scena satirica in cui erano confluiti i membri del Teatro Ararat di Varsavia;<sup>150</sup> due teatri drammatici istituiti in Lituania, con sede a Kovno e a Vilnius;<sup>151</sup> uno a Riga, in Lettonia; un Der Yidische Teater fun der Moldavisher SSR a Chişinău, capitale del distretto della Bessarabia prima di allora sprovvista di un teatro yiddish stabile<sup>152</sup> e una compagnia itinerante di prima qualità generalmente di stanza a Czernovitz.<sup>153</sup> Complessivamente, tra il 1939 e il 1941 questi

149. Il teatro presentò in totale dodici opere e inaugurò l'attività con *La famiglia Ovdis* di Markiś, diretta da Avrom Morevski, e seguita dai frammenti di due classici del repertorio del teatro yiddish sovietico: *Uno scherzo sanguinoso* di Sholem Aleichem e *Hershele di Ostropole* di Gershenson diretta da Jacob Mindlen, un giovane direttore succeduto a Morevski. L'ultimo spettacolo avrebbe dovuto essere il melodramma *Gli spagnoli* di Michail Lermontov, ma non andò mai in scena perché dopo l'invasione tedesca i settanta membri della compagnia si dispersero nell'Asia Centrale.

150. Tra i membri figuravano Broderzon, Dzigan e Shumacher. Questo teatro satirico portava in scena la vita del tempo in una lotta costante con la censura sovietica, spesso vinta attraverso improvvisazioni dell'ultimo minuto e allusioni sottili. Veniva spesso criticato e accusato di rimanere attaccato allo *shmaltz* (sentimentalismo) del tempo passato. Quando scoppiò la guerra tra il Terzo Reich e l'Unione Sovietica la compagnia si trovava in tournée a Odessa: gli attori furono mandati a Char'kov e da lì si separarono, trovando rifugio in Asia Centrale.

151. Teatro diretto da Dovid Umru e Chaim Grade, in cui confluirono molti artisti ebrei polacchi in fuga. A Vilnius era inoltre attivo un teatro di marionette e burattini.

152. Il regime comunista stanziò i fondi per allestire una sala da millecinquecento posti, di cui divenne direttore artistico il drammaturgo Jacob Sternberg. La compagnia comprendeva venti attori, ai quali si aggiunsero i colleghi del Teatro Yiddish Statale di Baku, che era stato chiuso. Per il debutto il Teatro Yiddish Centrale della Repubblica Socialista Sovietica Moldava scelse *La strega* di Goldfaden, opera che destò grandi attenzioni e che fu vista anche dai membri principali del Goset. Ronit Fisher, *Romanian Yiddish Theater*. <<http://jwa.org/encyclopedia/article/romanian-yiddish-theater>>.

153. Alla fine del 1940 si raccolsero a Czernovitz alcuni tra i principali attori della scena yiddish romena, tra cui Sidy Thal e Sevilla Pastor. La compagnia operò soltanto per quattro mesi, durante i quali allestì spettacoli di successo come *Tevey il lattivendolo* di Sholem Aleichem e *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj.

nuovi gruppi teatrali statali rappresentarono un centinaio di opere e se si considera che uno spettacolo andava in scena mediamente una decina di volte ci si rende conto della quantità di spettacoli in yiddish che furono prodotti in questo periodo.

Con l'eccezione del teatro di Chişinău, che ebbe il coraggio di inaugurare la propria attività con *La strega* di Goldfaden, tutti i nuovi teatri permanenti debuttarono con un'opera sovietica; ciò nonostante il repertorio restava sempre saldamente legato ai drammi classici yiddish e, in misura minore, a opere di drammaturghi sovietici contemporanei di origine ebraica (tra i favoriti Markiš, Gershenson, Daniel e Dobruşin). Il ristretto numero di opere di drammaturghi sovietici non ebrei portate in scena attesta la relativa indipendenza della scena statale yiddish del tempo. Anche Ida scelse tra le prime opere *Mio figlio*, dell'ungherese Sándor Gergely, storia della persecuzione di un comunista da parte del regime reazionario di Miklós Horthy che da poco era stata portata in scena dal teatro dell'Armata Rossa, ma fece prevalere nel suo repertorio classici yiddish come *Il decimo comandamento* e successi dell'anteguerra come *Fuente oveju-na*. Un elemento irrinunciabile del programma fu anche *La famiglia Ovdish* di Perets Markiš,<sup>154</sup> il dramma yiddish più rappresentato in Unione Sovietica, propagandato dalla stampa come primo esempio di contatto degli ebrei locali con la realtà sovietica attraverso il ritratto di giovani ebrei rivoluzionari che imbracciano le armi.

154. Perets Markiš (1895-1952): poeta, autore di prosa, drammaturgo e saggista, originario della Volinia. Debuttò nel 1917 e nel 1921 si trasferì a Varsavia: qui fu tra i fondatori della rivista «Literarishe bleter», collaborò con i poeti Uri Tsevi Grinberg e Melech Ravitch trasformando la città nel centro del modernismo yiddish. Nel 1926 tornò in Unione Sovietica e il trasferimento coincise con la fine della stagione modernista della sua scrittura. Negli anni Trenta era considerato uno dei più importanti scrittori yiddish sovietici. Tra le sue opere più note figura il romanzo *Uno a uno*, storia di un operaio ebreo che torna in Unione Sovietica dagli Stati Uniti per contribuire alla costruzione del socialismo. Dal 1939 al 1943, Markiš fu a capo della sezione yiddish dell'Unione degli scrittori sovietici e nel 1942 si unì al partito comunista. Fu arrestato nel 1949 durante la campagna di liquidazione orchestrata contro i membri del Comitato antifascista ebraico e gli ultimi esponenti della cultura ebraica in Unione Sovietica. Dopo un processo farsa fu condannato a morte, come gran parte degli accusati. Avraham Novershtern, *Perets Markish*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 ottobre 2016: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Markish\\_Perets](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Markish_Perets)> e il quinto volume di questa serie.

In quei primi mesi di guerra, la Galizia occidentale era diventata uno degli epicentri del teatro ebraico e Ida visse questo periodo con la fiducia di avere trovato riparo in un luogo in cui la cultura yiddish poteva non soltanto sopravvivere, ma addirittura svilupparsi. Una speranza che l'artista condivideva con gran parte dell'eterogenea comunità ebraica: se gli yiddishisti contavano sulla simpatia del regime per la cultura yiddish e sulla possibilità di inserirsi nelle linee di governo con opere «di contenuto socialista e forma nazionalista», i sionisti prendevano atto che l'avvento del nuovo sistema politico avrebbe comportato la fine della lingua ebraica e guardavano alla cultura yiddish come l'ultimo scampolo di identità, e anche tra folkisti e bundisti si respirava un'analogha speranza. Solo più tardi sarebbe sopraggiunta l'amara disillusione e tutti avrebbero compreso che l'obiettivo del governo comunista era circoscrivere l'attività culturale ebraica a fini esclusivamente propagandistici. A quell'epoca, invece, molti intellettuali e artisti ebrei guardavano ai territori annessi della Polonia orientale, delle Repubbliche Baltiche, della Bessarabia e della Bucovina settentrionale come a un nuovo spazio di creazione e vi confluirono in massa.

Gli ebrei rifugiati si mescolarono a oltre tre milioni di ebrei russi, andando a costituire un terzo della popolazione ebraica del mondo. I due gruppi, tuttavia, presentavano notevoli differenze sociali, culturali e spirituali. Gli ebrei "annessi" (tra cui i polacchi) abitavano prevalentemente in *shtetl* e piccole cittadine, erano dediti a occupazioni tradizionali, utilizzavano la lingua yiddish per le attività di tutti i giorni, erano cresciuti floridamente attorno alla propria eredità ebraica (sia religiosa che secolare) e avevano creato numerose congregazioni, organizzazioni filantropiche, istituzioni culturali e partiti politici, tra cui vigorosi movimenti giovanili come quello sionista. Gli ebrei russi, al contrario, potevano considerarsi in genere assimilati: appartenevano in gran parte all'intelligenza cittadina, non possedevano organizzazioni pubbliche proprie, parlavano perlopiù russo e i giovani erano stati educati nello spirito del movimento comunista. Attraverso l'esodo da ovest, i secondi entrarono in contatto con un ebraismo sconosciuto e in questo incontro artisti come Perets Markiš ravvisarono la possibilità di un incremento dell'attività culturale in yiddish. La politica sovietica, invece, mirava a omologare al più presto i due gruppi,

sopprimendo il pluralismo nella vita culturale e spirituale ebraica (così come faceva con tutti gli altri popoli) e sfruttando lo yiddishismo a fini promozionali, ma svuotandolo del tutto del suo contenuto nazionale.<sup>155</sup>

Nell'adempire all'ufficio di direttrice del Teatro Statale Yiddish dell'Ucraina Occidentale, Ida fu costretta a destreggiarsi tra le animosità interne alla compagnia, i cui membri originari, galiziani, mal tolleravano l'arrivo dei colleghi varsaviani e la successiva ondata di artisti provenienti dal teatro di Dnipropetrovs'k. Anche la circolazione e la fusione delle compagnie teatrali erano parte di una precisa strategia di sovietizzazione: a metà del 1940, ad esempio, il teatro yiddish di Dnipropetrovs'k era stato chiuso e un gruppo di attori, il cui «stile recitativo era in forte contrasto»<sup>156</sup> con quello promosso da Kaminska, era stato mandato a integrarsi con la compagnia del teatro di Leopoli. Nella primavera dello stesso anno era stato anche imposto un cambiamento nella dirigenza, passata dapprima nelle mani di un russo, poi di un ebreo, poi di un ucraino e infine ancora di un ebreo. Ida continuava comunque a dirigere la scena sotto il profilo artistico e il suo status nell'ambiente teatrale rimaneva indiscusso, al punto che nel dicembre 1940 le autorità la elessero presidente del comitato degli attori (una sorta di "direttore politico") e consigliere comunale, per approfittare del suo nome a fini di propaganda.<sup>157</sup> Ida ricoprì questi incarichi po-

155. Alcune operazioni di facciata avevano fatto sperare che la cultura yiddish trovasse posto nel nuovo assetto. Nel gennaio del 1941 era stato fondato a Mosca un comitato presieduto dal segretario dell'Associazione degli Scrittori Sovietici, allo scopo di organizzare le celebrazioni dedicate al 90° anniversario della nascita di Peretz, cui presero parte, tra gli altri, Alter Kacyzne, Ida Kaminska, Moyshe Broderzon e Avrom Morevski (allora direttore del teatro yiddish di Białystok).

156. I. Kaminska, *My life* cit., p. 120.

157. Le credenziali per essere eletti nel consiglio comunale erano: origini proletarie, attività rivoluzionaria, interesse per il proletariato. «A standout among the candidates for the Lvov council was Ida Kaminska, a well-known stage actress and the artistic director of the governmental Jewish Theater in the town. She was summoned to the Party's municipal committee, where she was informed that the Party and the people appreciated her artistic endeavors and therefore decided to present her candidacy for the municipal council as a member of the Communist and unaffiliated list». Tra gli altri candidati ebrei figuravano Pearl Urich, attrice di successo in fuga dalla Polonia, Sophia Okrant, «donna "dal ricco passato proletario"»; il professore di biochimica Jacob Parnass, il professor Kutscher dell'Istituto Sovietico di Commercio e la poetessa yiddish Rokhl Korn». Dov Levin, *The Lesser of Two Evils: Eastern European Jewry under Soviet Rule, 1939-1941*, Philadelphia, Jerusalem, The Jewish Publication Society 1995, p. 54.

litici con grande disagio, dovendo rispondere della mancata iscrizione al partito e ricevendo inviti pressanti a manifestare più apertamente la propria devozione a Stalin durante i comizi a cui era obbligata a partecipare, ma al contempo apprese l'arte della convivenza con il regime, apprendistato che le sarebbe presto tornato utile.

Nell'estate del 1940 Ida si recò a Leningrado per incontrare la figlia Ruth e la sua fiducia nei confronti dell'Unione Sovietica si incrinò definitivamente: sulla strada l'attrice e il marito sostarono a Kiev per fare visita ad alcuni vecchi attori della compagnia della madre, i quali però le raccontarono di un crescente sentimento di intolleranza nei confronti degli ebrei, di persone torturate perché sospettate di spionaggio e fu essa stessa testimone delle miserabili condizioni in cui versavano gli artisti sovietici, i quali faticavano a procurarsi perfino i generi alimentari di prima necessità. A Leningrado, Ida e Meir assistettero al concerto dell'orchestra di Ady Rosner e all'esibizione canora di Ruth ed ebbero modo di saggiare il divario tra lo stile di vita lussuoso del genere, uno degli artisti prediletti dal "padre del popolo", e la miseria a cui era condannata la maggioranza della popolazione. Sulla via del ritorno, la coppia si fermò nuovamente a Kiev, dove ebbe occasione di vedere il *Re Lear* del Teatro Statale Yiddish di Mosca, considerato uno dei più importanti spettacoli del teatro yiddish ed europeo del xx secolo.<sup>158</sup> L'incontro con Solomon Michoels, protagonista di primo piano dell'avventura teatrale yiddish, deluse però le aspettative di Ida. Le poche righe che l'attrice dedica alla serata lasciano intuire che nutrisse alcune riserve, purtroppo mai esplicitate, nei confronti dello spettacolo e del suo protagonista.<sup>159</sup> Con la scusa di non avere avuto altre occasioni di vederlo in scena, nelle sue memorie si dichiara incapace di esprimere un giu-

158. A un'approfondita analisi del *Re Lear* è dedicato il sesto volume di questa serie: Claudia D'Angelo, *Re Lear. Storia di uno spettacolo yiddish sovietico*, Accademia University Press, Torino 2017. Nello spettacolo recitava anche una vecchia conoscenza di Ida, Sara Rotbaum, che interpretava Goneril, una delle figlie del sovrano, e che dopo la guerra avrebbe collaborato con il Teatro Statale Yiddish di Varsavia.

159. A Solomon Michoels e al suo compagno di scena Veniamin Zuskin è dedicato il quinto volume di questa serie: Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2013.

dizio articolato sul lavoro d'attore di Michoels, ma lo descrive comunque come

un uomo affascinante, e questa qualità affiorava sul palcoscenico nella sua interpretazione di Re Lear. Non posso giudicarlo con precisione come attore, ma attirava l'attenzione. A tutti piaceva Zuskin nel ruolo del buffone. Molti sostenevano fosse migliore di Michoels ma io non potrei affermare una cosa del genere. Zuskin [nel ruolo del Fool] era molto bravo – era impressionante – ma in Michoels si percepiva con forza l'intellettuale. Forse Zuskin era più maestoso, più drammatico e aveva più tecnica teatrale.<sup>160</sup>

Se non è del tutto chiaro quale dei due interpreti Ida preferisse e per quale ragione, è però certo che rimase dispiaciuta dalla scena che trovò nel camerino del primo attore quando lo raggiunse al termine dello spettacolo: Michoels sedeva infatti «come un imperatore»,<sup>161</sup> attorniato da giovani attrici che lo adulavano, lo sventagliavano e gli servivano il caffè. Al di là dell'aneddotica, non possiamo non rammaricarci che lo sguardo di Kaminska si sia appuntato su un episodio antipatico e non sullo spettacolo in cui Gordon Craig aveva riconosciuto il teatro del futuro, un gioiello di bellezza e poesia.

### 5.2. *La fuga verso est*

Dopo avere fatto ritorno a Leopoli, città in cui l'atmosfera era più leggera che nel cuore della Russia e in cui la coppia si rimise al lavoro con la sensazione di riuscire, letteralmente, a respirare con più facilità, nel giugno del 1941 Ida si recò in tournée con la compagnia nella città di Rovno, con l'idea di allestire *Il decimo comandamento* e *Mirele Efros*. All'alba del 22 giugno, però, gli artisti furono svegliati da rumori di spari e bombardamenti, che annunciavano l'inizio della cosiddetta "Operazione Barbarossa" con cui il Terzo Reich invadeva un'attonita Unione Sovietica rescindendo il patto di non aggressione. Poche ore più tardi, in una città presa di mira dalla Luftwaffe, la compagnia di Ida fu costretta ad andare in scena di fronte a una platea deserta poiché il direttore amministrativo, un ligio burocrate ebreo sovietico, sosteneva di non avere ricevuto ordine di cancellare lo spettacolo. A distanza di anni Ida ricorderà che per molti attori e membri dell'or-

160. I. Kaminska, *My life* cit., p. 134.

161. *Ibid.*

chestra quella matinée goldfadeniana sarebbe stata l'ultima, tetra, performance prima di andare incontro alla morte.

Nel terrore di cadere in mano tedesca, Ida, che nel frattempo aveva scoperto di essere incinta, riprese la fuga verso est. Seguita da molti membri della compagnia, intraprese un viaggio estenuante, a piedi e in treni colmi di profughi, per approdare dapprima a Kiev e poi a Char'kov, città in cui incontrò molti amici e colleghi. Da qui, Ida e Meir salirono sull'unico treno deserto, che era diretto a Baku, capitale della Repubblica Socialista Sovietica Azera e importante riserva petrolifera dell'URSS. In città vigevano tuttavia norme severe in merito all'accoglienza dei rifugiati e, dopo qualche giorno di riposo, Ida e compagni ricevettero la visita di una pattuglia militare, che li costrinse a imbarcarsi su una nave diretta verso la sponda opposta del Mar Caspio. A Tashkent, capitale della Repubblica Socialista Sovietica Uzbecka, incontrarono altri colleghi, temporaneamente evacuati nello stesso luogo: la star dell'operetta Clara Young, amica di vecchia data di Ester Rokhl, il compositore Henryk Wars, celebre autore di musiche per il cinema, i comici Shimen Dzigan e Yisroel Shumacher, nonché lo stesso Solomon Michoels con la troupe del Teatro Statale Yiddish di Mosca.

Ida e Meir conclusero provvisoriamente il proprio esodo stabilendosi nella città di Frunze (oggi Bishkek), capitale della Repubblica Socialista Sovietica Autonoma del Kirghizistan in cui avrebbero trascorso quasi tre anni. Qui, nell'ottobre del 1941, l'attrice mise al mondo un figlio prematuro di nome Wiktor e qualche settimana dopo Ruth, che aveva raggiunto la madre dalla Siberia, diede alla luce Erika (chiamata così in omaggio alla bisnonna Ester Rokhl Kaminska).

Inizialmente la compagnia di Ida fu assorbita all'interno della filarmonica locale, una condizione che permetteva agli artisti di ricevere le tessere indispensabili per procurarsi da mangiare, e suscitò l'interesse delle poche decine di ebrei residenti in questo paese industriale dell'Asia centrale. Con il passare dei mesi, però, su Frunze si riversò un grande numero di profughi provenienti dalle altre regioni dell'Unione Sovietica, dalla Polonia e dall'Ucraina, tra cui anche molti attori dei teatri yiddish di Leopoli e Białystok. La missione di Ida si ripropose allora con rinnovata urgenza: il teatro divenne il principale luogo di aggregazione di esseri umani che condividevano la medesima condizione di esuli e il bisogno

di difendere la propria identità attraverso la «consolazione offerta da una parola in yiddish». <sup>162</sup> Di nuovo a capo di una compagnia teatrale, Ida si mise all'opera riscrivendo a memoria alcuni testi gordiniani, tra cui *L'orfana Chasie*, *Il macello* e *Sonata a Kreutzer*, e allestendoli di fronte a un pubblico sempre più numeroso e coinvolto:

Quando apparvi sulla scena fui testimone di una dimostrazione commovente. Tutta la platea si alzò in piedi, applaudendo e piangendo. Anche noi sulla scena cominciammo a piangere. In piedi, ci guardavamo gli uni gli altri, spettatori e attori, senza un tetto, perseguitati, a migliaia di chilometri dalle nostre case, dove molti di noi avevano lasciato i propri cari. <sup>163</sup>

L'importanza del lavoro di Ida Kaminska, e ancor più del suo ruolo di «madre di tutti» <sup>164</sup> gli ebrei espatriati, riaffiora nelle memorie di coloro che scamparono all'eccidio nazista trovando rifugio in Asia: per esempio Renee Grobart, figlia dell'attore Mordechai Abelman e all'epoca della guerra una bambina, racconta che a Frunze gli ebrei cercavano di stare insieme per ricevere aiuti dal governo sovietico e si commuove al ricordo dell'attrice perché «her name meant a lot in that time. Just say that this was [Ester Rochl's] Kaminska's daughter meant that we got maybe more water or another piece of bread». <sup>165</sup>

Con il passare dei mesi Frunze fu percorsa da alcuni importanti cambiamenti: se nel primo periodo il pericolo maggiore per i rifugiati era rappresentato dall'epidemia di tifo, che causò la morte di alcuni attori, in seguito l'eco della propaganda nazista e le condizioni di crescente impoverimento provocarono il risveglio di comportamenti antisemiti. A ciò si aggiungeva l'ambigua politica sovietica: per effetto dei fragili accordi tra il Cremlino e Władysław Sikorski, primo ministro del Governo Polacco in esilio, a Frunze e in molte altre città furono inaugurate rappresentanze polacche, che si occupavano di distribuire aiuti agli esuli, ma dopo qualche tempo

162. Ivi, p. 170.

163. *Ibid.*

164. Ivi, p. 176.

165. Intervista n. 3921, Renee Grobart (Varsavia 1934), 13/7/1995, Stati Uniti, USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education University of Southern California.

furono soppresse e chiunque vi fosse stato registrato – inclusa Ida con la sua famiglia – fu interrogato dall'NKVD con l'accusa di avere tradito la causa socialista.

Con il peggioramento dell'atmosfera politica anche le opportunità teatrali si fecero sempre più sporadiche per cui Kaminska decise di proseguire la propria ricerca altrove. Avuta notizia dell'imminente apertura di una compagnia teatrale in seno all'Armata Polacca filosovietica, contattò la scrittrice e attivista comunista Wanda Wasilewska proponendole di unirsi, insieme al marito e al figlio, all'esercito. Dal momento che la proposta non si concretizzò, nell'aprile del 1944 Ida e Meir affidarono la compagnia nelle mani dell'attore Simche Natan e raggiunsero Ruth e Ady a Mosca.

### 5.3. *La realtà moscovita e il ritorno in Polonia*

Nella capitale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche Meir trovò lavoro come annunciatore della sezione polacca di Radio Mosca e fu tra i fondatori della sezione ebraica dell'Unione dei Patrioti Polacchi. Per Ida, invece, l'ambiente moscovita si rivelò sfuggente: sulle prime fu accolta calorosamente, ma nel corso di due anni e mezzo di permanenza non riuscì mai a lavorare in teatro. In questo periodo il suo principale interlocutore fu Solomon Michoels, che a più riprese la rassicurò sul suo futuro lavorativo e durante le celebrazioni per il ventesimo anniversario della morte di Ester Rokhl la segnalò come naturale erede del progetto materno. Tuttavia fino al 1946 Ida attese invano un'occasione per tornare sulle scene. Quando Michoels le comunicò che l'unica possibilità sarebbe stata organizzare una serata in lingua polacca, ossia sottostare a obblighi analoghi a quelli imposti alla madre trent'anni prima, non ebbe alcuna esitazione e rifiutò recisamente.

Kaminska maturò un giudizio severo nei confronti di Michoels, presumendo che non volesse creare un precedente con l'istituzione di un programma yiddish all'interno della Società Teatrale Ebraica, e altrettanto inclemente fu la sua opinione sul Goset:

Sinceramente, avevo dei dubbi sul suo teatro. Sapevo che non saremmo giunti a nessun accordo. Il dialetto yiddish degli attori mi sembrava troppo marcato (esageratamente lituano) e non ero abituata al loro stile recitativo. [...] Li ho visti mettere in scena Sholem Aleichem [...] e Goldfaden.

Non posso dire di essere rimasta abbastanza soddisfatta da considerarlo il migliore teatro di Mosca.<sup>166</sup>

Alla base della sensazione di estraneità riferita da Ida potrebbe esserci un pregiudizio nei confronti dei *litvakes*, gli ebrei che parlavano il dialetto *litvisher yidish* (yiddish lituano) e che gli ebrei polacchi (parlanti *poylisher yidish*) sospettavano di intellettualismo, simpatie *goy* e, in una parola, carenza di *yidische neshome* (anima yiddish). L'opposizione tra i due gruppi rifletteva non solo varianti fonologiche, lessicali o sintattiche, ma anche differenze nei riti sinagogali e negli usi alimentari. Questo potrebbe indicare un'istintiva e irrazionale diffidenza dell'artista, ma in verità dobbiamo arrenderci al fatto che, anche in questo caso, le ragioni più profonde delle riserve nei confronti dello stile attoriale del Goset rimarranno nell'ombra.

Di certo Ida era disorientata da un contesto che non riusciva a comprendere, nel quale la paura impediva a molti di esprimere la propria opinione e in cui nessuno parlava apertamente yiddish. È opportuno ricordare, infatti, che la storia del teatro yiddish in Polonia differisce profondamente da quella dell'Unione Sovietica, come dimostra la lotta sostenuta da Kaminska per rappresentare un repertorio che fosse anche europeo e quella di Michoels, che invece propugnava un teatro dai temi ebraici. Se il repertorio internazionale esprime una conquista per Kaminska, diviene invece la spia del ribaltamento dell'atteggiamento del regime comunista nei confronti della cultura ebraica nel caso del Goset. La carica di presidente del Comitato Antifascista Ebraico, che Michoels aveva assunto nella speranza di proteggere il proprio teatro, per qualche anno si rivelerà, in effetti, uno strumento utile nelle mani della politica sovietica, in cerca della solidarietà delle comunità ebraiche internazionali. Nel gennaio del 1948, però, Solomon Michoels verrà assassinato e l'anno successivo il Teatro Statale Yiddish di Mosca chiuderà i battenti. La morte dell'artista inaugurerà la lunga serie di "purghe staliniane" che, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, decimeranno l'élite culturale ebraica, annoverando tra le vittime molti degli artisti e amici con cui Ida aveva trascorso gli anni moscoviti: tra gli altri, i dram-

166. I. Kaminska, *My life* cit., p. 186.

maturghi Perets Markiš e Dovid Bergelson, i poeti Shmuel Halkin e Itsik Fefer e lo scrittore Der Nister.

Durante la permanenza a Mosca Ida si recò spesso a teatro, lamentando tuttavia la carenza di innovazione nel repertorio, che restava ancorato ai grandi classici ostacolando lo sviluppo di nuovi stili: a suo avviso anche il Teatro d'Arte, nonostante gli ottimi attori della nuova generazione, «in generale dava l'impressione di essere un museo: non metteva in scena nessuna nuova opera di buona qualità». <sup>167</sup>

Dopo avere rimandato la decisione per quasi un anno per timore di separarsi da Ruth, che insieme al marito stava incontrando maggiori difficoltà a registrarsi per il rimpatrio, alla fine del 1946 Ida si mise in viaggio con il marito e il figlio più piccolo per tornare in Polonia. Al tempo era impossibile lasciare l'Unione Sovietica per la Polonia senza l'appoggio di persone influenti e l'impegno a offrirsi come "collaboratori" una volta rientrati: non sappiamo con quali mezzi e promesse Ida abbia ottenuto il permesso del regime, ma riuscì nell'intento di tornare a casa. Nonostante le fosse giunta notizia del pogrom di Kielce, <sup>168</sup> che aveva indotto oltre novantamila ebrei a lasciare la Polonia, come molti ebrei polacchi sopravvissuti avvertiva l'urgenza di ricostruire ciò che la ferocia nazista aveva distrutto. A novembre giunse nella città fantasma di Varsavia e l'impatto con le rovine fu penoso: paradossalmente, soltanto il cimitero in cui riposava la madre le sembrò parte di una città vivente.

Ero oppressa dalla sensazione che soltanto questo fosse rimasto della grande città ebraica di Varsavia. [...] Gli ebrei avevano l'usanza di fare visita alle antiche tombe di famiglia.

167. Ivi, p. 190.

168. Kielce è una città della Polonia sud-orientale: alla vigilia della Seconda guerra mondiale era abitata da circa 24.000 ebrei, nel gennaio del 1945 ne rimanevano 2. Un anno dopo, circa duecento sopravvissuti avevano fatto ritorno in città, ma nel mese di luglio, a seguito della diceria secondo la quale alcuni ebrei avevano rapito un bambino polacco, si scatenò un pogrom di straordinaria ferocia in cui persero la vita quarantadue ebrei e altri quaranta furono feriti. Per una ricostruzione dettagliata dell'evento, dei suoi moventi e della sua successiva strumentalizzazione da parte della propaganda del regime, che attribuì la colpa all'opposizione anti-comunista, si consiglia la lettura di Francesco M. Cataluccio, *Vado a vedere se di là è meglio*, Sellerio, Palermo 2010, pp. 253-280. Per un'analisi delle posizioni assunte dalla Chiesa polacca cfr. Adam Michnik, *Il pogrom*, postfazione a cura di Francesco M. Cataluccio, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

*Noi* eravamo giunti sulla tomba di un intero popolo, ma le tombe erano ricoperte di cenere vulcanica, sabbia e pietre.<sup>169</sup>

Il 3 dicembre Ida prese la parola dai microfoni della Radio Polacca,<sup>170</sup> rivolgendosi in yiddish a tutti gli ebrei polacchi sparsi per il mondo, rievocando le prime impressioni del ritorno e condividendo i propri sogni per il futuro del teatro:

Ho rivolto i miei primi passi verso il cimitero ebraico di Varsavia, verso la tomba di mia madre, la madre del teatro yiddish. Ho sostato sulla tomba di Peretz, su tombe antiche e recenti. Poi ho camminato per un paio d'ore tra le rovine del ghetto di Varsavia. Alla vista del cimitero, vivo, e del ghetto, morto, sono stata invasa da una strana sensazione... Chiunque può immaginarsi tragiche rovine, ma soltanto chi si trovi in mezzo a spaventosi mucchi di macerie, mattoni e ferraglie, imbevuti del sangue dei nostri cari, può sperimentare un'autentica commozione, un profondo rispetto e un enorme dolore nei confronti di tanta sofferenza, così come una sincera ammirazione per l'eroismo di decine di migliaia di ebrei, che qui hanno vissuto, combattuto e che qui sono morti. [...] Mi rendo conto che in questo momento il nostro lavoro culturale deve essere imponente e realizzato con grande slancio, affinché sia un degno monumento alle vittime e agli eroi. Stessa cosa vale anche per il teatro yiddish. So che la questione del teatro è connessa a molte difficoltà. Creare

169. I. Kaminska, *My life* cit., p. 206.

170. I programmi in lingua yiddish della Radio Polacca andarono in onda dal 1945 al 1958 e furono promossi da Jonas Turkow, ex cognato di Ida Kaminska. I primi "a idische radio-sho" avevano come speaker Diana Blumenfeld e venivano trasmessi da Lublino con l'obiettivo di aiutare il ricongiungimento dei sopravvissuti. In breve tempo divennero molto popolari sia in Polonia sia all'estero. Quando Turkow e la moglie lasciarono la Polonia, le audizioni radiofoniche passarono nelle mani del Dipartimento per la Cultura e la Propaganda del Comitato Centrale degli Ebrei Polacchi. A partire dal giugno del 1945 furono trasmesse da Varsavia quattro volte alla settimana e progressivamente il palinsesto si estese per includere informazioni sulla vita ebraica in paese e all'estero, aggiornamenti sulla situazione politica, economica e sociale in Polonia, programmi artistici, musicali e letterari. L'ensemble del Teatro Statale Yiddish registrò numerosi radiodrammi e interpretò molte canzoni, in yiddish e in polacco, moderne e tradizionali. Negli anni Cinquanta le audizioni in yiddish smisero di essere ascoltate in Polonia, ma ogni giorno andavano in onda due programmi indirizzati alle comunità ebraiche all'estero: uno per gli ascoltatori in Europa e in Israele, l'altro per quelli americani. Nel 1958 la Segreteria del Comitato Centrale del Partito Operaio Unificato Polacco decretò la chiusura della redazione. Soltanto nel 2008 la Radio Polacca tornò a trasmettere un programma in lingua yiddish, *Naie Chwalies* (Nuove Onde): creato dalla sezione ebraica della Radio Polacca per l'Estero, è andato in onda ogni domenica per mezz'ora proponendo interviste e reportage, fino alla liquidazione nel 2011.

un teatro degno di diventare un monumento richiede molto lavoro, tempo e mezzi, ma deve essere fatto. È un lavoro che deve essere intrapreso dagli attori che si trovano in Polonia e in tutto il mondo. È inoltre un dovere per Zygmunt Turkow, Dina Halpern, Rokhl Holzer, Maks Bożyk e per tutti gli altri, mettersi a servizio del teatro proprio qui, sulla terra su cui sono sparse le ossa dei nostri cari. [...] Questo soltanto è il fondamento di un teatro che voglia essere vivo monumento per le nostre vittime.<sup>171</sup>

## 6. Verso la creazione di un Teatro Statale Yiddish in Polonia

La Polonia a cui fece ritorno Ida Kaminska era uno stato radicalmente trasfigurato dal conflitto, che aveva perduto il venti per cento del suo territorio e che aveva subito un drastico spostamento di confini da est a ovest e il trasferimento di intere popolazioni. Le regioni invase dai sovietici nel 1939 erano state annesse dall'Unione Sovietica e la sottrazione di città simbolo della cultura polacca ed ebraica come Leopoli e Vilnius era stata solo parzialmente compensata dall'acquisizione di Wrocław (Breslavia) e Szczecin (Stettino), dalla piena sovranità su Danzica e su una vasta fascia costiera sul Baltico. Il costo in termini di vite umane tutt'oggi resta incerto, ma sommando le vittime delle azioni di guerra, quelle del terrore nazista, dell'occupazione sovietica e di coloro che sparirono in Unione Sovietica, si stima che ammonti a sette milioni e mezzo di morti.<sup>172</sup> A essere mutata era anche la struttura sociale del paese, perché la guerra aveva falciato la popolazione urbana in misura quattro volte superiore a quella rurale, colpendo in particolare la piccola e media borghesia. Quasi la metà delle vittime erano cittadini polacchi membri della comunità ebraica (in larga maggioranza urbanizzata e appartenente alla borghesia e all'intelligenza), in cui erano stati inclusi anche coloro che non si consideravano ebrei ma che furono marchiati come tali dalla perversa politica nazista.

171. Programma yiddish, 3 dicembre 1946, testo conservato negli archivi dell'Istituto Storico Ebraico di Varsavia e tradotto da Anna Rozenfeld, *Ida Kamińska na falach eteru. Powrót*, «Cwiszn», 3-4, 2014, pp. 80-82.

172. C. Madonia, *Fra l'Orso russo e l'Aquila prussiana* cit., p. 222.

### 6.1. Nuove basi

Dal momento che con la Seconda guerra mondiale e la Shoah era scomparso quasi il novanta per cento degli ebrei polacchi e la costellazione di teatri in lingua yiddish si era spenta per sempre, la responsabilità degli artisti sopravvissuti era accresciuta dal dolore della solitudine e dalla determinazione a tramandare la memoria di chi non c'era più, traducendo anche sulla scena il precetto religioso che impone al popolo ebraico il dovere del ricordo.<sup>173</sup> Fin dal suo ritorno, Kaminska si sentì investita della missione di mantenere in vita l'eredità del popolo ebraico, la preziosa *yiddishkheynt*, attraverso il teatro. Nonostante il feroce sterminio, in Polonia era rimasta una delle più cospicue comunità ebraiche (formata da oltre trecentomila persone) e fin dai primissimi mesi del dopoguerra si era impegnata nella ricostruzione della vita culturale yiddish: uno sforzo che avrebbe condotto alla creazione dell'unico teatro statale ebraico del mondo (oltre a quello israeliano) e di una delle pochissime scene teatrali del secondo Novecento in cui si recitava in yiddish.

Il centro della rinascita ebraica del dopoguerra non fu però la città di Varsavia, che nel conflitto era stata completamente distrutta, ma la regione sud-occidentale della Bassa Slesia, prima appartenuta alla Germania, nella quale era rimasto un esiguo gruppo di sopravvissuti (circa duemila persone).<sup>174</sup> La Bassa Slesia appariva agli ebrei come una regione amichevole perché libera dall'antisemitismo serpeggiante anche nei primi mesi dopo la guerra ed era un luogo ideale in cui insediarsi per via del clima adatto all'agricoltura e del territorio ricco di risorse minerarie e naturali. Ancora più importante, gran parte della zona era passata indenne sotto la guerra (con l'eccezione di Breslau/Wrocław), tutti i centri abitati erano dotati di elettricità e riscaldamento e le abitazioni (nonché le fattorie e le fabbriche) dei tedeschi espulsi venivano ridistribuite tra ebrei e polacchi.

173. «Soltanto presso Israele, e non altrove, l'ingiunzione a ricordare è sentita come comandamento religioso per un intero popolo». Il tema è sviluppato in Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: storia ebraica e memoria ebraica*, intr. di Harold Bloom, Giuntina, Firenze 2011.

174. Per approfondire cfr. Agnieszka Ilwicka, *Grand Illusion? The Phenomenon of Jewish Life in Poland after the Holocaust in Lower Silesia*, «The Person and the Challenges», 4, 2, 2014, pp. 97-125 e Anna Hannowa, *Ku upaństwowieniu Teatru Żydowskiego – na Dolnym Śląsku*, in *Teatralna Jerozolima* cit., pp. 84-97.

La comunità ebraica che si stabilì nella Bassa Slesia era composta da sopravvissuti ai campi di sterminio e da ebrei rimpatriati dai territori orientali, i cosiddetti *Kresy*. Il programma di disumanizzazione e di sterminio elaborato dai nazisti aveva lasciato i superstiti in una condizione di solitudine e profonda disperazione: stremati dall'esperienza della guerra, ebrei e polacchi si misero al lavoro per riassegnare alla vita un valore e le prime associazioni che crearono furono gruppi di teatro amatoriale, molto popolari in tutte le nuove comunità ebraiche. Mentre costruivano scuole, case di preghiera e cooperative di lavoro, questi uomini sradicati e soli si rivolgevano istintivamente al teatro confidando nel suo ruolo terapeutico e nella sollecitazione sensoriale offerta dalla parola yiddish e dalla comunanza con altri sopravvissuti, che sulla scena cantavano la vita ricacciando, almeno per qualche ora, i traumi postbellici. Ben prima dell'arrivo di Ida Kaminska erano sorte diverse iniziative musicali e teatrali, spesso di carattere occasionale e organizzate nello spirito del puro divertimento e della restaurazione di una fiducia nel futuro. Nel luglio del 1946 la riattivata Associazione degli Artisti delle Scene Ebraiche decretò l'istituzione di due compagnie teatrali professionali, con sede a Wrocław e Łódź città industriale con una lunga tradizione culturale yiddish che aveva preso il posto di Varsavia quale centro della vita culturale e amministrativa: la direzione della prima fu assunta da Zalmen Koleśnikow, anche se a guidare gli attori era Simche Natan, mentre la compagnia con sede a Łódź era diretta da Moishe Lipman.

Uno dei primi problemi da affrontare era la mancanza di edifici adatti ad accogliere le compagnie yiddish e poiché il teatro costituiva il luogo di aggregazione favorito dalla comunità ebraica del primo dopoguerra la questione suscitava un grande interesse. Nonostante l'indifferenza degli ortodossi e dei sionisti – che consideravano la permanenza in Polonia temporanea e giunsero addirittura a istituire una campagna anti-teatrale giudicando la colletta per la costruzione del teatro uno sperpero che sarebbe stato più proficuo indirizzare al sostegno degli ebrei che combattevano in Palestina – la collettività partecipò con entusiasmo alla ricostruzione, chi versando l'un per cento del proprio stipendio (una scelta condivisa anche da molti polacchi), chi offrendo la propria manodopera. Nell'aprile del 1949, a Wrocław, questo sforzo

collettivo condusse all'inagurazione di un teatro da cinquecento posti con un ottimo equipaggiamento tecnico, sito in via Świdnicka 28 e intitolato a Ester Rokhl Kaminska. La pièce scelta per il debutto fu *Stelle vagabonde*, per la regia di Zygmunt Turkow, divenuto direttore di un teatro yiddish a Rio de Janeiro e tornato in visita in Polonia. Alla morte di Simche Natan, nel dicembre del 1946, a Ida fu offerto di prenderne il posto e la sua visita a Wrocław, due mesi più tardi, fu accompagnata dalla speranza che l'attrice avrebbe preso in mano le redini del Nidershlezyer Idisher Teater (Teatro Yiddish della Bassa Slesia).

In realtà fino al 1948 l'attrice non si legò stabilmente a nessun ensemble, ma intraprese diverse collaborazioni, probabilmente con l'intento di saggiare le forze degli attori e cercare il luogo più adatto alla realizzazione dei propri progetti. Un altro fattore che incise sicuramente sulla decisione fu la notizia, ricevuta pochi giorni dopo il ritorno a Varsavia, che la figlia e il genero erano stati arrestati in Unione Sovietica con l'accusa di spionaggio e alto tradimento. Da quel momento Ida trascorse i mesi tornando regolarmente nella capitale per cercare l'aiuto di persone influenti, ma tutti i suoi tentativi si rivelarono vani e Ruth e Ady furono condannati a trascorrere diversi anni in Siberia, separati l'uno dall'altra e senza il permesso di vedere la figlia.<sup>175</sup> In quei primi mesi angosciosi, Ida si trovò spesso a recitare in uno stato di allucinazione, credendo di riconoscere la figlia e la nipotina tra il pubblico. Sarebbe riuscita a riabbracciarle soltanto nel 1956.

Anche per accrescere ulteriormente la propria popolarità e sperare in un trattamento di favore nei confronti della famiglia esiliata, Ida si impegnò in un'intensa tournée con il Teatro Yiddish della Bassa Slesia, visitando tutti i piccoli e grandi centri slesiani e spingendosi fino a Łódź, Varsavia e Szczecin. Ovunque, gli attori si trovarono di fronte una platea appassionata di spettatori ebrei, che dopo l'orrore del nazismo provavano un forte attaccamento nei confronti della cultura yiddish, ma anche di polacchi, che pur non capendo la lingua avevano preso l'abitudine di partecipare a un teatro

175. Un'esperienza raccontata nel dettaglio da Ruth Turkow Kaminska nel libro autobiografico *I Don't Want To Be Brave Anymore*, New Republic Books, Washington D.C. 1978, poi ripubblicato con il titolo *Mink Coats and Barbed Wire*, Collins and Harvill Press, London 1979.

che sembrava parlare a tutti. Questa familiarità presentava anche un risvolto negativo perché l'atteggiamento degli spettatori ricordava quello diffuso nei teatri all'aperto dell'anteguerra, in cui tutti mangiavano e bevevano commentando ad alta voce ciò che accadeva sulla scena, mentre i bambini correvano per la sala e cercavano di arrampicarsi sul palcoscenico. Per venire incontro ai gusti di tutti gli spettatori, il teatro di Wrocław proponeva opere di genere differente, compresi vaudeville e varietà, mentre la maggior parte dei drammi attingeva al canone classico (composto dalla triade Gordin, Goldfaden, Aleichem).

Anche la compagnia del Teatro Yiddish di Łódź sperimentava analoghe difficoltà causate dalla mancanza di una sede e dalla necessità di difendersi dal fuoco della critica che, seguendo con attenzione la rinascita del teatro yiddish, era particolarmente esigente e disprezzava ogni forma di facile intrattenimento, etichettandolo come *shund*. Il direttore Lipman non fu in grado di rispondere alle aspettative e le sue produzioni furono giudicate di bassa lega, incapaci di reggere il confronto con le produzioni polacche e di innalzare il livello artistico del teatro yiddish. La stagione 1947/1948 del Teatro Yiddish di Łódź si concluse pertanto sotto la direzione di Ida Kaminska, che in dicembre aveva debuttato a Wrocław con la regia di *Stasera verrà un amico* di Yvan Noé e Jacques Companeez, dramma ambientato durante la Seconda guerra mondiale in un ospedale psichiatrico in cui trovano rifugio alcuni membri della resistenza e un ebreo.

### 6.2. *A capo della scena yiddish del dopoguerra*

Dal momento in cui assume la direzione del teatro di Łódź appare evidente che Ida si è presa carico dell'esistenza e della qualità artistica non soltanto di quella compagnia, ma dell'intero sistema teatrale yiddish in Polonia. In qualità di direttrice, l'artista intraprese diverse manovre volte a stabilizzare la condizione del teatro e a garantirgli un futuro sotto gli auspici dello stato e non più dipendente dalle ristrette risorse delle organizzazioni ebraiche; seguì inoltre in prima persona la ristrutturazione della sala di via Jaracz 2, resa possibile dalle donazioni di due semplici cittadini, e la inaugurò il 21 novembre del 1948 (in corrispondenza con la festività di Rosh Hashana) con un'opera dall'immutata valenza sim-

bolica: *Glikl di Hameln*.<sup>176</sup> Un giovane spettatore del tempo ricorda così l'impatto che quello spettacolo ebbe su di lui e sui compagni di scuola:

Ho visto per la prima volta il Teatro Yiddish e Ida Kaminska nella Łódź del dopoguerra, in un locale rozzo, che veniva chiamato "pollaio" perché ci si sedeva sulle panche di legno come su un posatoio. Al tempo, lo spettacolo che produsse in me l'emozione più forte fu *Glikl fun Hammeln fodert gerechtikajt*, ossia *Glikl di Hameln chiede giustizia*. Tutti i miei compagni della scuola ebraica furono molto commossi da quell'opera, perché tutti noi chiedevamo giustizia e andavamo al teatro yiddish come in sinagoga, anzi al posto di andare in sinagoga.<sup>177</sup>

Nei mesi precedenti l'apertura ufficiale alla presenza delle autorità, l'artista propose però al pubblico *L'avvocatessa* e *La sparatoria di via Dhuga*, due opere estranee al repertorio yiddish tradizionale che suggerivano il profilo artistico assunto dal nuovo teatro. Dopo la tragedia della Seconda guerra mondiale, Ida era infatti ancora più convinta che la scena yiddish non dovesse confinarsi in un ghetto di temi ebraici, solleticando il vagheggiamento nostalgico o il semplice intrattenimento, ma dovesse ambire a confrontarsi con ogni aspetto della contemporaneità.

Questa convinzione la spinse ad aprire il teatro a un pubblico non ebraico anche attraverso la redazione di programmi in lingua polacca, che raccontavano nel dettaglio la trama dello spettacolo. Grazie a questa innovazione il teatro attirò un pubblico nuovo<sup>178</sup> – in grado di riempire le poltrone la-

**176.** Lo spettacolo rinnova il grande successo del periodo prebellico in un periodo segnato dal pogrom di Kielce e da nuovi attacchi antisemiti: a Łódź le repliche durano due mesi, poi proseguono con immutata popolarità a Cracovia, Leopoli e Varsavia.

**177.** Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, 5 maggio-10 giugno 2015, corrispondenza via email.

**178.** Come si legge nel resoconto dell'attività dell'anno 1950, indirizzato all'Associazione socio-culturale degli ebrei in Polonia: «Il Teatro Statale Yiddish, in quanto prosecutore di ottant'anni di tradizione teatrale ebraica, di un teatro che è sempre stato popolare, è oggi al servizio dell'operaio ebreo e dell'intelligenza lavoratrice. La riduzione del contingente di spettatori ebrei in seguito all'emigrazione [...] ha influenzato il mancato sfruttamento del piano di servizi previsto per la seconda metà dell'anno. La maggioranza della popolazione ebraica, e soprattutto la sua parte produttiva, è tuttavia rimasta nel paese ed esprime il proprio rapporto con il Teatro Yiddish richiedendo spettacoli in ogni cittadina. Un fenomeno particolarmente positivo [...] è l'affluenza del pubblico polacco. A Płock il nostro spettacolo

sciate sempre più vuote dagli spettatori ebrei, che in quegli anni emigravano in massa (circa centomila persone solo nel 1946) – ma anche l’attenzione della critica, che da quel momento cominciò a seguire le produzioni in yiddish. Alla rinascita della cultura yiddish contribuì attivamente anche la stampa ebraica in lingua polacca, rappresentata dai giornali «Opinia» (Opinione), «Nasze Słowo» (La nostra parola) e «Mosty» (Ponti), che coordinò i primi tentativi spontanei di fare risorgere una vita teatrale, tra l’altro organizzando e supportando economicamente la ricostruzione del teatro di Łódź. Un ruolo importante giocarono in questi primi anni del dopoguerra le recensioni, attraverso le quali si discutevano le idee proposte in scena e l’immagine della società ebraica rappresentata, ma anche il lavoro degli attori, di cui veniva evidenziata in modo particolare la natura collettiva.<sup>179</sup>

Il periodo postbellico fu dunque segnato da profondi contrasti: da una parte proseguiva l’emorragia della popolazione ebraica, che sempre più spesso decideva di abbandonare la Polonia per recarsi in Israele e veniva incoraggiata nel proprio intento dai comunisti, che in tal modo contrastavano l’imperialismo britannico, loro principale nemico dopo il crollo dei fascismi; dall’altra chi sceglieva di rimanere, come Ida Kaminska, o di tornare come Luba Stolarska e Sylik Shternfeld, allievi dell’Istituto Teatrale moscovita intitolato a Michoels, o i coniugi Chevel e Riva Buzgan, era deciso a battersi affinché la cultura yiddish fosse riconosciuta come parte integrante della “nuova realtà”. Il prezzo da pagare per questa integrazione fu, però, l’ingerenza del nuovo governo.

Dopo avere beneficiato di regolari sovvenzioni, nel marzo del 1949 la direttrice del Teatro Yiddish di Łódź ricevette, come tutti gli altri teatri sotto l’egida del Ministero della Cultura e dell’Arte, un documento nel quale erano indicati gli obiettivi che la struttura avrebbe dovuto raggiungere per rientrare nel Piano Economico Nazionale dell’anno: nove

ha radunato tutta la cittadinanza ebraica (80 persone) e 800 /! / lavoratori polacchi. [...] Tale nobile internazionalismo è uno dei nostri inconfutabili successi», Archivio del Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce, atti istituzionali del Państwowy Teatr Żydowski di Wrocław, 325, Żydowski Instytut Historyczny, Varsavia.

179. Cfr. Mirosława M. Bułat, *Trójjęzyczny teatr żydowski w Polsce „w lustrze” publicystyki Michała Weichert’a...*, in *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej* cit., pp. 269-280.

debutti, ottanta rappresentazioni in sede e quarantacinque in tournée, «al servizio» di quarantamila spettatori.<sup>180</sup> Inoltre, dalla fine degli anni Quaranta il Ministero iniziò a intromettersi sempre più nelle decisioni sul repertorio, suggerendo l'introduzione di opere dalla pronuncia progressista in linea con la dottrina del realismo socialista, imposta ufficialmente a tutti i teatri polacchi nel giugno del 1949 con l'Assemblea Teatrale Nazionale di Obory. In quell'occasione, il viceministro alla cultura e all'arte Włodzimierz Sokorski si fece portavoce delle attese del Partito Operaio Unificato Polacco nei confronti degli artisti, che furono accusati di non impegnarsi a sufficienza nell'allestimento di opere contemporanee, capaci cioè di trasformare la coscienza della società attraverso temi di chiara ispirazione socialista. La nuova drammaturgia avrebbe dovuto ritrarre i conflitti di classe, l'uomo della rivoluzione e il suo nemico, individuato nell'intellettuale cosmopolita e reazionario o nella gerarchia ecclesiastica e imperialistica. Il mondo teatrale avrebbe dovuto essere rivoluzionato non attraverso allestimenti innovativi, ma grazie a nuovi contenuti politici, in grado di cancellare «il morboso psicologismo e l'esistenzialismo»<sup>181</sup> fino ad allora prevalenti. Da quel momento, per tutte le compagnie teatrali diventò urgente stornare in ogni modo dalle proprie scelte drammaturgiche l'accusa di apoliticità e di autonomia culturale.

Alla fine del 1949 le istanze di Ida a favore della nazionalizzazione del teatro yiddish – condivise peraltro con buona parte dell'ambiente teatrale polacco, che desiderava lo stesso per le proprie scene – furono coronate da successo. Lo stesso destino toccò a quasi tutti i teatri professionali della Polonia popolare. Con questo processo lo Stato diventava l'unico datore di lavoro di artisti, personale tecnico e amministrativo, e si arrogava il diritto di interferire nelle scelte artistiche ed economiche per allinearle agli interessi della dirigenza del partito comunista. Dopo avere inglobato l'Unione degli Artisti delle Scene Ebraiche nell'Unione dei Lavoratori

180. Archiwum Państwowe w Łodzi, Zarząd Miejski w Łodzi, Wydział Kultury i Sztuki, segn. 48, *Rozporządzenia i okólniki*, cit. in Małgorzata Leyko, *Ida Kamińska i Łódzki Teatr Żydowski*, in *Łódzkie sceny żydowskie* cit., p. 165.

181. Włodzimierz Sokorski, *Zadania twórczych konferencji polskiego świata artystycznego*, «Trybuna Ludu», 256, 1949.

della Cultura e dell'Arte, equiparando così i diritti di attori ebrei e polacchi, il Ministero provvide a nazionalizzare i due teatri yiddish di Łódź e Wrocław, che prima agivano come cooperative, unificandoli sotto il nome di Państwowe Teatry Żydowskie (Teatri Statali Yiddish, qualche mese dopo convertito al singolare). Dapprima Wrocław fu scelta come sede unica del nuovo ente, ma dopo pochi mesi le fu preferita Łódź. Meir Melman – che (molto probabilmente) per desiderio della moglie era diventato membro del partito – fu nominato direttore amministrativo, mentre Ida assunse l'incarico di direttore artistico e Jakub Rotbaum quello di regista principale. Rotbaum, che amava definirsi allievo di Michoels e che era stato legato alla Vilner Trupe e in seguito aveva contribuito allo sviluppo del teatro yiddish in Francia e negli Stati Uniti, era stato richiamato in Polonia proprio da Ida, affinché collaborasse alla ricostruzione del teatro yiddish. In un primo momento le due compagnie lavorarono in maniera indipendente, firmando ognuna le proprie creazioni e portandole in scena nelle due sedi.

### *I fratelli Rotbaum*

I “fratelli d'arte” Sara, Jakub e Lia Rotbaum (Rotboym) si distinsero, rispettivamente, nel campo della recitazione, della regia teatrale e dell'opera e furono amici e confidenti della famiglia Kaminski per tutta la vita. La maggiore, Sara Rotbaum (1899-1970), si era formata presso l'Istituto d'Arte Drammatica di Varsavia e la scuola di Max Reinhardt a Berlino e aveva mosso i primi passi con la Vilner Trupe. Nel 1921 si unì al Teatro Statale Yiddish di Mosca e vi rimase fino alla chiusura nel 1949. Nel 1935 fu insignita del titolo di Artista d'Onore della Repubblica Socialista Sovietica. Fu universalmente considerata una delle migliori attrici del Goset e negli anni tra il 1934 e il 1949 divenne anche responsabile dell'insegnamento di fonetica e dizione, attraverso il quale si puntava a uniformare la parlata yiddish degli allievi attori. A metà degli anni Cinquanta si trasferì in Polonia e per un paio di anni fece parte dell'ensemble del teatro yiddish di Varsavia: la incontreremo ancora nel primo allestimento di *Madre Courage* diretto da Ida Kaminska.

Jakub (Yankev) Rotbaum (1901-1994) fu invece regista, scenografo, costumista e pittore. Studiò a Varsavia presso la Scuola di arti decorative, l'Accademia di belle arti e la Scuola di cinema e intraprese la carriera di direttore delle scene yiddish nel 1925, collaborando in qualità di assistente alla regia con l'*Azazel* di Varsavia. Nel 1926 diresse una versione in ebraico dell'*Ufficio postale* di Rabindranath

Tagore al Teatr Elizeum. In quello stesso periodo strinse amicizia con lo scrittore e fotografo Alter Kacyzne, che gli consigliò di proseguire la formazione a Mosca, dove già si trovava la sorella maggiore: il giovane vi si trasferì e divenne allievo di Stanislavskij, Mejerchol'd e Solomon Michoels, che considerava il proprio mentore. Jakub tornò in Polonia affascinato dalla cultura teatrale russa e con l'obiettivo di distogliere il teatro yiddish dal folklore, orientandolo verso temi sociali e politici. Nel 1929 fu invitato a lavorare presso la Vilner Trupe, di cui divenne direttore artistico e principale regista, debuttando con *Il ghetto nero*, un adattamento di *Tutti i figli di Dio hanno le ali* di Eugene O'Neill. Nel 1938 si trasferì a Parigi, dove collaborò con la compagnia d'avanguardia Piat (Parizer Yidisher Arbeter-Teater), curando la regia del *Sordo* di Bergelson e di *È difficile essere ebreo* di Aleichem. All'epoca del soggiorno parigino rimase fortemente colpito e influenzato da Charles Dullin, Gaston Baty e Louis Jouvet; apprezzò inoltre il talento di Jean-Louis Barrault, che vide nel *Processo* di Kafka, nell'*Amleto* e in *Fame* di Hamsun. Nel 1940 ricevette l'invito di Maurice Schwartz a lavorare presso lo Yiddish Art Theater di New York: qui diresse, tra gli altri, *Sender Blank* di Aleichem, *Zio Mosè* di Asch e *Vogliamo vivere* di Bergelson. Nel 1942 a Detroit portò in scena la prima versione di *Sogno su Goldfaden*, opera che avrebbe allestito in tutto il mondo per il resto della vita. Durante l'esperienza americana trasse alcuni utili insegnamenti dal mondo del cinema, che a suo avviso coniugava l'artigianato attoriale con un'attenta organizzazione e disciplina. Tornò in Polonia nel 1949 anche per rispondere all'invito di Ida Kaminska a ricostruire il teatro yiddish, cui si dedicò per qualche anno. Dal 1951 al 1962 fu direttore del Teatr Polski di Wroclaw, dove mise in scena opere di Shakespeare, Gogol, Wyspiański e Brecht. Dal 1968 fu costretto a limitare la propria attività alla sola scena yiddish, sia in Polonia sia nel resto del mondo. Nei prossimi capitoli vedremo più da vicino le peculiarità della sua direzione teatrale, applicata alla drammaturgia yiddish e internazionale, e in che relazione fosse la sua poetica con quella kaminskiana.

La carriera di Lia (1907-1994), la più piccola dei fratelli Rotbaum, fu meno legata al teatro yiddish. Studiò pedagogia all'università di Varsavia, musica al conservatorio e danza presso la scuola diretta da Tacjana Wysocka, entrando a fare parte della compagnia della celebre coreografa. Nel 1928 fondò insieme al fratello uno studio teatrale per operai. All'inizio degli anni Trenta viaggiò in tutta Europa per approfondire lo studio delle nuove correnti coreutiche e nel 1935 si stabilì a Mosca, dove studiò regia all'Istituto Nazionale di Arte Teatrale (GRTIS). Dal 1944 al 1946 lavorò come regista e coreografa presso il teatro di Stalingrado e nel 1954 fu regista di operette a Mosca. Nel 1956 fece ritorno in Polonia e divenne la

regista principale dell'Opera di Wrocław. Al lavoro sulla scena affiancò l'impegno in qualità di pedagoga: le sue esperienze furono poi raccolte in un libro intitolato *L'Opera e la sua forma scenica*.

Nel 1949 fu avviata la campagna per la costruzione di una sede più adatta a ospitare il teatro yiddish e l'occasione fu sfruttata per consolidare la comunità ebraica attorno a un intento comune. L'obiettivo fu raggiunto nel febbraio 1951, ma le autorità cittadine decisero che la sala da oltre settecento posti di via Więckowski 15 avrebbe accolto anche la compagnia polacca del Teatr Nowy diretta da Kazimierz Dejmek. La soluzione si rivelò però insoddisfacente per la compagnia yiddish, la quale, pur amministrando l'edificio, si ritrovò con una sede che non la rappresentava: mancavano infatti del tutto le decorazioni a tema ebraico inizialmente previste e l'ensemble, obbligato a visitare anche la sede di Wrocław e le province, e legato a un pubblico necessariamente più ristretto, risultava meno presente e attivo dei colleghi polacchi.

Per l'inaugurazione della nuova sede del Teatro Yiddish di Łódź, il 4 febbraio 1951, Ida scelse *La famiglia* di Ivan Popov, dramma di propaganda dedicato alla famiglia di Vladimir Il'ič Ul'janov. Nel portare per la prima volta in Polonia quest'opera, che a Mosca aveva vinto il Premio Stalin, Kaminska curò la traduzione e la regia, coinvolgendo quasi tutti i membri delle due compagnie yiddish e ritagliandosi, ancora una volta, un importante ruolo materno, quello della genitrice di Lenin. Nonostante il dramma rispondesse alle aspettative delle autorità comuniste e nei documenti ufficiali della compagnia fosse descritto come un «grande successo artistico e ideologico»,<sup>182</sup> il pubblico al quale era destinato lo accolse tiepidamente e dopo sole sette repliche lo spettacolo fu archiviato. Vita ugualmente breve ebbe *La dott.ssa A. Leśna*,<sup>183</sup> dramma contemporaneo polacco ambientato in un

182. Resoconto dell'attività del 1950 del Teatro Statale Yiddish, cit.

183. *La dott.ssa A. Leśna* di Irena Krzywicka. Regia: Ida Kaminska. Scenografia: Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange. Cast: Ida Kaminska (dott.ssa Antonina Leśna), Marian Melman/Chonon Lewensztejn (dott. Winiarski), Chevel Buzgan (dott. Zwardoń), Fryda Szafer (Wera), Izaak Turkow (Ziembek), Natan Meisler (Socha), Luba Stolarska (Marcysia), Betty Latowicz (madre della dott.ssa Leśna), Ruth Taru-Kowalska/Sonia Szeftel (moglie del dottore). Kaminska espone le scelte registiche e anche i cambiamenti apportati alla drammaturgia nell'articolo „*Dr Anna Leśna*” i „*W noc zimową*”, «Teatr», IX-X, 1951, pp. 41-44.

ospedale di provincia, che debuttò sulle scene proprio nella regia di Kaminska e che le meritò un premio al Festival delle Opere Polacche Contemporanee di Wrocław. Ida sfruttò sapientemente l'occasione del festival per rafforzare l'idea che il suo teatro fosse parte integrante del tessuto culturale della Polonia e, in quanto tale, necessario. Insieme a questo spettacolo presentò anche *In una notte d'inverno*<sup>184</sup> di Szymon Diamant, primo dramma yiddish scritto in Polonia dopo la guerra e incentrato sulla storia di un ragazzo e di un'anziana in fuga dal ghetto di Zamość, che trovano rifugio presso alcuni contadini polacchi. La regista si diceva convinta che lo spettacolo avrebbe avuto vita lunga sulle scene del teatro yiddish polacco grazie alla ricca galleria di personaggi contadini presentati – che ritraevano i diversi atteggiamenti tenuti dai polacchi nei confronti degli ebrei (tra cui anche quelli indecisi e abietti) – e in particolare al protagonista, la cui solidarietà nei confronti degli ebrei braccati raggiungeva vette di eroismo.<sup>185</sup>

*In una notte d'inverno* – che era stato pubblicato con un titolo diverso presso la casa editrice Idish Buch<sup>186</sup> e che Ida aveva già allestito due anni prima – fu accolto con favore per il suo «lampante significato sociale»,<sup>187</sup> condensato nella scena finale in cui «il giovane ebreo, inviato dai partigiani [che volevano testare la sua capacità di combattere] in una pericolosa missione, torna dopo avere ucciso il soldato tedesco e, imbracciando il fucile, indica la direzione: “Via libera”. L'uno di fianco all'altro, si incamminano sulla strada i compagni d'armi: l'operaio, il contadino e l'ebreo perseguitato».<sup>188</sup> A questo spettacolo – che come abbiamo visto accennava a questioni spinose come i differenti gradi di empatia manifestati nei confronti degli ebrei e lo stereotipo negativo secondo

184. *In una notte d'inverno* di Szymon Diamant. Regia: Ida Kamińska. Scene: Aleksander Bogen. Scenografia: Edward Grajewski. Musica: Saul Berezowski.

185. I. Kaminska, „Dr Anna Leśna” i „W noc zimową” cit., p. 44.

186. Szlojme Diamant, *Un ebreo tra i contadini*, 1948. Per approfondire la storia della casa editrice Idish Buch cfr. Joanna Nalewajko-Kulikow, *Kilka uwag o Idysz Buch, in Nusech Pojtn. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, a cura di Magdalena Ruta, Austeria, Kraków-Budapest 2008, pp. 129-164.

187. E.R., *S. Diamanta „W noc zimową”*, [...], 1949, [...].

188. *Ibid.* L'autore non specifica se si trattasse di partigiani dell'anticomunista Armia Krajowa (Esercito nazionale) o dell'Armia Ludowa (Esercito popolare), di orientamento comunista.

cui essi non sarebbero stati in grado di opporsi attivamente ai nazisti – partecipò anni dopo anche il giovane Henryk Grynberg, futuro scrittore di opere dedicate alla memoria della tragedia ebraica in Polonia, concepite come un inestricabile intreccio di autobiografia e finzione.

Avevo terminato gli studi in giornalismo con il proposito di non lavorare per i mezzi di informazione, che per principio erano al servizio della propaganda di stato, quando seppi che Ida Kamińska aveva bisogno per il suo teatro segnato dall'età di qualcuno che recitasse il ruolo del giovane ebreo che fugge dall'annientamento di un villaggio e si rifugia presso alcuni contadini. [...] Non era un grande ruolo, ma era centrale e potente, e conoscevo bene quella condizione per esperienza personale; in qualche misura era l'ennesima incarnazione del ragazzo ebreo della *Strada di confine* e dei *Tedeschi*.<sup>189</sup>

Ricordando il suo debutto sul palcoscenico, Grynberg lo definisce un atto di testimonianza:

[...] mi trascino fino a un casolare, esco sul proscenio e racconto quello che ho lasciato alle mie spalle nello *shtetl* annientato [...] Non ero un attore nè dovevo esserlo. Non recitavo né dovevo recitare. Questa cosa recitavo in me. Uscivo in direzione della ribalta, tendevo le mani verso il vuoto nero, spalancavo gli occhi e la bocca... e raccontavo. In quel vuoto avvertivo qualche presenza. A Białystok, Lublino, Będzin, perfino a Legnica e a Wałbrzych, capitava che portassero via le donne dalla sala. [...] Nella città ebraica di Lublino ci accolsero venti famiglie, a Białystok quindici. *Białystok majn hejm, Białystok majn trojm!* – cantava uno dei nostri solisti. Che cosa ne è rimasto di te?<sup>190</sup>

189. Nel 1948 Grynberg era ospite di una casa per l'infanzia ebraica (struttura che si occupava dell'assistenza ed educazione dei bambini che, temporaneamente o in maniera permanente, non potevano contare sulla propria famiglia) nei dintorni di Łódź e fu scelto insieme ad altri compagni per fare da comparsa nel film di Aleksander Ford *La strada di confine* (noto in Italia con il titolo *Fiamme su Varsavia*). Interpretava un piccolo contrabbandiere del ghetto di Varsavia che, ritratto in un drammatico primo piano, pronunciava un'unica battuta: "Quei cani delle SS!". L'anno successivo il Teatr Powszechny di Łódź lo ingaggiò nel ruolo del bambino ebreo per lo spettacolo *I tedeschi* di Leon Kruczkowski. Queste erano le uniche esperienze "d'attore" che poteva vantare Grynberg quando cominciò a lavorare al Teatro Statale Yiddish. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

190. Henryk Grynberg, *Życie osobiste*, Polska Fundacja Kulturalna, London 1979, p. 22.

La forza che emanava anche dagli attori più inesperti, e che veniva percepita dagli spettatori con un'istintiva sovrapposizione di recitazione e testimonianza, non si limitava del resto agli spettacoli che trattavano direttamente della Shoah – tema per anni pressoché assente dalla letteratura e dal teatro – ma traspariva anche da opere di tutt'altro argomento. È questo il caso di *Mirele Efros*, a cui è dedicato il prossimo capitolo, e di *Glikl di Hameln*, che il 17 maggio 1952 Ida scelse per festeggiare a Łódź il trentacinquesimo anniversario di carriera teatrale. La celebrazione, che si svolse sotto il protettorato del Ministero della Cultura e dell'Arte, ebbe vasta eco in tutto l'ambiente artistico, come attestano il discorso pronunciato dal celebre regista Leon Schiller, la partecipazione al comitato d'onore dei principali artisti polacchi e di rappresentanze del partito, nonché il fiume di telegrammi che resero onore alla festeggiata.<sup>191</sup>

Nonostante le soddisfazioni personali e il riconoscimento formale del valore del teatro yiddish come pari a quello dei migliori ensemble polacchi, Ida si trovò di nuovo ad attraversare un periodo difficile a causa dell'antagonismo divampato tra le due compagnie, che spinse alcuni attori di Wrocław a denunciare l'inopportunità che il teatro fosse diretto da marito e moglie. La risposta del governo non tardò a farsi attendere: la sede del teatro fu trasferita nuovamente a Wrocław e Meir Melman sostituito con un amministratore più vicino al regime. La posizione di Ida a capo della struttura si sarebbe stabilizzata soltanto più tardi, con il trasferimento del Teatro Statale Yiddish nella capitale.

### 6.3. *Un repertorio strategico*

Prima di allora, però, Ida aveva già consolidato la strategia di sopravvivenza del teatro e – pur senza coltivare più alcuna illusione nei confronti del comunismo – lo aveva trasformato in una delle più attive vetrine di drammi sociorealisti o espressione della corretta ideologia. Con questo proposito curò ad esempio il debutto in Polonia di opere come *Mio figlio* di Gergely (già allestita durante la guerra), *La famiglia*

191. Cfr. Cart. Trentacinquesimo anniversario della carriera artistica di Ida Kamińska, Cart. Trentacinquesimo anniversario della carriera artistica di Ida Kamińska (bis), Cart. Telegrammi per il trentacinquesimo anniversario della carriera artistica di Ida Kamińska, Cart. 4.6. Programma del trentacinquesimo anniversario, Cart. 102. Trentacinquesimo anniversario (1952), Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

di Popov, *La tragedia ottimistica* di Vsevolod Višnevskij, sulla Rivoluzione d'Ottobre, o *Trenta pezzi d'argento* di Howard Fast, feroce attacco al capitalismo diretto da Jakub Rotbaum.

Oggi gli storici del teatro concordano sul fatto che Ida Kaminska abbia consentito all'introduzione di opere "consigliate" dal regime, ma soltanto dopo averle accuratamente selezionate in base al loro valore drammaturgico (e alla possibilità di creare ruoli memorabili) e con l'intento di curarne sempre l'allestimento sul piano artistico, tenendosi alla larga dallo schematismo tanto in voga all'epoca. Oltre ai componimenti di chiaro profilo propagandistico, scelti per siglare l'alleanza di facciata con il nuovo sistema, la direttrice si impegnò con particolare attenzione a sottolineare il legame con la cultura polacca, tanto nelle dichiarazioni pubbliche quanto nelle scelte artistiche, che attinsero alla drammaturgia polacca classica e contemporanea: entrarono così nel repertorio *Il signor Jowialski* di Aleksander Fredro (gennaio 1952, già rappresentato prima della guerra), *Meir Ezofowicz* di Eliza Orzeszkowa (settembre 1953), *La ragnatela* di Maria Czanerle (febbraio 1954) e *Julius ed Ethel* di Leon Kruczkowski (maggio 1954).

La scelta di Kaminska di approntare un repertorio internazionale e di affrancare il teatro yiddish dal ghetto delle tematiche ebraiche – già strenuamente difesa negli anni Venti e Trenta – incontrò come allora numerose resistenze, sia in ambito polacco sia ebraico. Nel caso di un capolavoro della commedia polacca ottocentesca come *Il signor Jowialski*, ben noto a tutti gli spettatori, i giudizi furono particolarmente polarizzati. Se un critico come Jan Alfred Szczepański lodò il personaggio della Szambelanowa interpretato da Ida,<sup>192</sup> lo

192. «Fredro ha fatto della Szambelanowa un personaggio farsesco e caricaturale, che blaterava sciocchezze in un francese da cuoche – Kamińska non ha ceduto alle pressioni e lo ha reso un personaggio da commedia, una dama del *dwór* [casa signorile in campagna, simbolo della nobiltà polacca] nonostante tutte le ridicolaggini – e ne è uscita vittoriosa perché è stata un'interpretazione innovativa e riuscita: ricordo molte Szambelanowa, ma più di tutte stimo quella di Ida Kamińska», Jan Alfred Szczepański, *Symbol żywych wartości*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy artystycznej/50 ior kinstlerishe tetikajt*, a cura di Andrzej Wróblewski, Idish Buch, Warszawa 1967, p. 56. Regia: Ida Kaminska. Traduzione: Ida Kaminska, Lejb Olicki. Scenografia: Edward Grajewski. Interpreti: Marian Melman (il signor Jowialski), Ruth Kowalska/Miriam Lancmanowa (la signora Jowialski), Józef Widecki (Szambelan Jowialski), Ida Kamińska (Szambelanowa), Ketty Efron (Helena), Mieczysław Spektor (Janusz), Karol Latowicz (Ludmir), Michał Grynsztejn (Wiktor), Arnold Paluszak/Mojżesz Lancman (Iacché).

scrittore Adolf Rudnicki paragonò il suo «buffo esperimento» ai tentativi fatti dal padre Avrom con la drammaturgia polacca, che non restituivano autenticamente lo spirito polacco e si erano rivelati al più divertenti.<sup>193</sup>

A metà degli anni Cinquanta i critici Juliusz Kydryński e Artur Sandauer misero in discussione il repertorio del teatro yiddish, sostenendo che una scena con «compiti speciali»<sup>194</sup> avrebbe dovuto concentrarsi di più sul proprio patrimonio drammaturgico nazionale. Sandauer, di origine ebraica, affermò che il teatro yiddish non avrebbe dovuto portare in scena opere estranee alla vita ebraica e con un certo coraggio, considerato il categorico imperativo realistico applicato alla drammaturgia del tempo, suggerì invece di attingere ai drammi fantastici di cui la cultura yiddish era ricca, rassicurando tra le righe il regime che tali opere a carattere mistico e religioso non avrebbero intaccato l'educazione del cittadino socialista. Il critico aveva probabilmente in mente titoli come *Il dibbuk* di An-ski (che tornerà sulle scene solo dopo il "disgelo" del 1956), *Il golem* di Lejwik o *Notte al Mercato Vecchio* di Peretz, entrambi rappresentati al Teatro Statale Yiddish dopo l'emigrazione di Ida.

In risposta, Ida pubblicò sulla rivista «Teatr» un articolo polemico dal titolo *Incomprensioni*, in cui ribatteva che se era importante che ogni teatro avesse in repertorio un buon numero di opere del paese di provenienza, non aveva invece alcun senso che si dedicasse unicamente a esse. L'artista invitava pertanto critici e spettatori

a liberarsi da questo offensivo [...] pregiudizio [...], secondo il quale in lingua yiddish si possono recitare soltanto ebrei. Ebrei con tanto di barba...

Artur Sandauer, in un articolo su di noi peraltro molto lusinghiero, scrive tra l'altro che: «...in bocca a un re o a un nobile la lingua yiddish suona strana, perchè personaggi del genere non sono mai esistiti tra il popolo ebraico». (Come? Non ci sono stati? [...]) E se si parla di "lingua", è pensabile che un torero parli svedese? Uno svedese ha mai lottato con un toro? Si tratta veramente di questo? Che fine hanno fatto tutti gli altri elementi che compongono un buon spettacolo [...]?

193. Adolf Rudnicki, *Teatr zawsze granj*, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 55.

194. Juliusz Kydryński, *Odwiedziny teatralne*, «Przekrój», 526, 1955, p. 11.

Il Teatro Yiddish di Mosca, guidato dall'illustre Michoels, ha messo in scena prima della guerra *Re Lear* di Shakespeare e Gordon Craig lo ha definito uno dei migliori allestimenti shakespeareiani.<sup>195</sup>

Dopo avere citato a sostegno della propria tesi il capolavoro del Goset, Kaminska ricordava al lettore che anche Leon Schiller aveva allestito in lingua yiddish *La tempesta* di Shakespeare e che lei stessa prima della guerra, e ancor più da quando aveva assunto la direzione del Teatro Statale Yiddish, aveva contribuito a portare per la prima volta sulle scene polacche opere internazionali. Commentando poi la propria messa in scena della commedia di Fredro, aggiungeva:

Anche quando abbiamo recitato *Il signor Jowialski* (come si sono sdegnati, quelli a cui dà fastidio l'accostamento della lingua yiddish con Fredro) volevamo dimostrare che Fredro non si ferma al confine della lingua nativa ma, su coloro che non sono prevenuti, può esercitare un influsso anche in lingua yiddish. Grazie al nostro spettacolo *Il signor Jowialski* è stato pubblicato anche in yiddish e potrà raggiungere quanti non conoscono la lingua polacca.<sup>196</sup>

In risposta all'invito di Sandauer a introdurre opere «fantastiche» nel repertorio del Teatro Statale Yiddish, Ida motivava il suo rifiuto rifugiandosi nel linguaggio propagandistico dell'epoca e mettendo piuttosto in rilievo come la minoranza ebraica si fosse integrata con successo nella società polacca del dopoguerra e non ambisse a separarsene.

Ci rendiamo conto che i nostri spettacoli tipicamente ebraici, cioè retrospettivi, riscuotono molto successo, probabilmente in virtù del loro "esotismo"... Ma davvero dobbiamo aspirare soltanto a opere fantastiche o che attingono alla "mitologia religiosa" (articolo di Sandauer), anche se esse non riflettono per nulla i grandi eventi della nostra epoca? Davvero questo unico teatro yiddish in Polonia deve avere un repertorio così limitato, in cui non riesce a esprimersi? L'affermazione di Lucjan [Juliusz, sic!] Kydryński, che non dovremmo recitare opere del repertorio normale, ci ha avvilito. [...] Siamo forse un teatro "anormale"?... [...] Per la popolazione ebraica gli avvenimenti degli ultimi anni [...] sono stati realmente fantastici, perché impossibili

195. Ida Kamińska, *Nieporozumienia*, «Teatr», 12, x, 16-30 giugno 1955, p. 17.

196. Ivi, p. 18.

da concepire attraverso una normale immaginazione. Ma il gruppetto di coloro che sono rimasti è stato in grado, insieme a tutta la società, di impegnarsi in un lavoro normale e sano e in nessun settore vuole considerarsi differente.

Vogliamo essere – conservando il nostro carattere specifico, la nostra lingua e il nostro temperamento – uno dei teatri di qualità in Polonia. Penso che non si debba recitare male e che non si debbano portare in scena opere prive di valore. Ma qualunque opera degna di fare parte del tesoro comune del teatro non può esserci estranea. [...]

Non possiamo permettere che ci trattino come un ristorante nel quale si va solo per “il pesce alla maniera ebraica”... Il teatro non è una trattoria...

Ci dispiace quando si pregiudica in partenza l'indirizzo del nostro repertorio, circoscrivendolo alla “particolarità del ghetto”. Quanto a me, non vorrei essere la direttrice di un teatro con una così “limitata responsabilità”...<sup>197</sup>

Se Sandauer non rispose pubblicamente alla replica di Kaminska, Kydryński approfittò invece delle pagine dello stesso giornale per sottolineare che non avrebbe mutato opinione perché a suo avviso il teatro yiddish non era un teatro come tutti gli altri, ma aveva il compito di «salvare ciò che è rimasto della tradizione degli ebrei polacchi, richiamando dal passato quel mondo defunto di idee e sentimenti e mostrandolo a quanti sono sopravvissuti [...] E anche a coloro che non facevano parte di quell'universo ma per i quali esso era parte del loro mondo».<sup>198</sup> Kydryński concluse che non aveva alcun senso tradurre e recitare in yiddish drammi che lo spettatore ebreo avrebbe potuto vedere in altri teatri (anche considerando che, a differenza del passato, tutti gli ebrei che abitavano la Polonia del dopoguerra comprendevano la lingua polacca), mentre si sarebbero dovute allestire quelle opere della tradizione ebraica alle quali sia ebrei sia polacchi si accostavano con interesse e piacere, «come a una fonte».<sup>199</sup>

Lo spazio che Ida Kaminska immaginava per il teatro yiddish andava tuttavia ben oltre i confini del folklore e del genere: più che la differenza insita nella cultura ebraica-yiddish l'artista desiderava porre in primo piano le qualità artistiche

197. Ivi, pp. 17-18.

198. Juliusz Kydryński, *Teatr narodowy czy getto kulturalne*, «Teatr», 16, 1955, p. 20.

199. *Ibid.*

del suo teatro, con l'obiettivo di proporre arte e non un intrattenimento nostalgico o una ricostruzione etnografica. Come abbiamo visto, la convinzione che il teatro yiddish dovesse aspirare a un alto profilo artistico ed essere libero di attingere ai testi di qualsiasi cultura le era stata tramandata dai genitori e nel tempo aveva trovato diversi fiancheggiatori, anche tra artisti non ebrei come Leon Schiller.

Le scelte effettuate dalla direttrice del Teatro Yiddish mostrano che, a differenza di quanto dichiarato nel proprio articolo, Ida non considerava la drammaturgia classica yiddish soltanto in un'ottica «retrospettiva». Basti riflettere sul suo costante ritorno a *Mirele Efros* e sulla presenza in cartellone di autori come Goldfaden, Aleichem, Gordin e, qualche anno più tardi, An-ski, Ettinger, Dymov: drammaturghi che riscuotevano particolare successo tra il pubblico, le cui opere restavano a lungo in cartellone e sarebbero state proposte a più riprese anche negli anni varsaviani. Va precisato che, pur curandone la programmazione, con il tempo Kaminska aveva preso ad affidare la regia di tali opere tradizionali ai colleghi e si era orientata su scritture più contemporanee e internazionali, ma anch'esse, come vedremo nel prossimo paragrafo, esploravano questioni intrecciate all'identità ebraica. Se ancora nel 1947 Ida aveva diretto *I due Kuni-Leml* di Goldfaden e *Mirele Efros* di Gordin al Nidershlezher Idisher Teater, e nel marzo del 1950 una serata dedicata a Sholem Aleichem dal titolo *Gli uomini*, tra il 1951 e il 1953 Jakub Rotbaum aveva invece firmato *Sogno su Goldfaden* ispirato a testi di Goldfaden, Manger e dello stesso regista, *Sender Blank* e *200 000* di Aleichem, e *Hershele di Ostropole* di Zonszajn e Gerszenson; Natan Meisler e Yitskhok Turkow-Grudberg *C'era una volta* (novembre 1951) da Peretz; Michał (Moishe) Szwejlch la «rappresentazione popolare» *La nonna racconta* (luglio 1954) su un collage di testi di Peretz, Sforim, Manger e Gebirtig; mentre Chevel Buzgan l'*Uriel Acosta* di Karl Ferdinand Gutzkow (ottobre 1954).<sup>200</sup>

Come ha osservato Mirosława Bułat, una lettura attenta dell'articolo *Incomprensioni* trasmette l'impressione che Ida

**200.** Quella citata è una selezione dei titoli proposti dal Teatro Statale Yiddish, per il repertorio completo cfr. *Teatr w latach 1944-1949 e Repertuar Państwowego Teatru Żydowskiego (1950-1995)*, in *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przyszłość i terażniejszość*, a cura di Szczepan Gąssowski, PWN, Warszawa 1995, pp. 99-122; pp. 168-180.

non fosse veramente interessata ad attaccare i due critici, quanto a utilizzare strumentalmente la stampa – il mezzo più sfruttato dal regime per indottrinare la popolazione – per confermare la propria fedeltà al governo e affermare la responsabilità della scena yiddish nella costruzione del nuovo stato socialista. A distanza di anni è impossibile stabilire con certezza perché l'artista ritenesse importante sottolineare proprio in quel momento la propria lealtà politica, ma non va dimenticato che sia lei che Jakub Rotbaum lottavano da tempo per riportare in Polonia i familiari rimasti in Unione Sovietica e che per la direttrice era prioritario garantire al teatro yiddish un futuro, assicurandogli un ricovero sotto l'ala protettrice dello stato.

### 7. Varshe, ritorno e ripartenza

Alla fine del 1955 Ida realizzò il sogno di riportare il teatro a Varsavia (in yid. Varshe), la città con la più grande tradizione teatrale yiddish del mondo, certa che «il teatro yiddish *dovesse* avere sede nella città in cui gli ebrei erano stati martirizzati e in cui, nella rivolta del ghetto di Varsavia, avevano mostrato il loro più grande coraggio».<sup>201</sup> Indubbiamente, sulla scelta dell'artista pesava anche l'ambizione di lavorare nella capitale e il maggiore prestigio che ne sarebbe derivato. In occasione di un colloquio con Jakub Berman, alto papavero del partito responsabile nell'Ufficio Politico sia della cultura sia dell'apparato di repressione, Ida aveva ricevuto l'offerta di un appartamento nella prestigiosa via Marszałkowska e, con sua grande sorpresa, dopo qualche mese il Teatro Statale Yiddish aveva ottenuto l'agognato trasferimento nella capitale. Per il governo si trattava di cogliere l'occasione per dirimere i perduranti conflitti tra le compagnie di Łódź e Wrocław, ma è probabile che non tutti gli esponenti del partito fossero concordi, visto che in ottobre si attendeva ancora l'approvazione ufficiale del presidio del governo nonostante il trasferimento fosse già stato realizzato e motivato con ragioni di carattere socio-politico e propagandistico.<sup>202</sup>

201. I. Kaminska, *My life* cit., p. 223.

202. Lettera (firma non leggibile) indirizzata al caposezione dell'Organizzazione della Direzione Centrale dei Teatri, datata 30 agosto 1955, Archiwum Akt Nowych, Varsavia, Cart. 366 3/6 Atti del Ministero della Cultura e dell'Arte di Varsavia, t. II, collez. 366/1, fasc. 3185.

### 7.1. *Il volto del teatro yiddish nella capitale*

Alla compagnia fu assegnato un edificio in legno in via Królewska 13, nel cuore della capitale, sede fino a quel momento del Teatro della Casa dell'Esercito Polacco, appena trasferitosi nel nuovo Palazzo della Cultura e della Scienza "donato" da Stalin alla città. L'anno successivo, l'unico teatro stabile yiddish in Europa (insieme a quello di Bucarest)<sup>203</sup> fu intitolato a Ester Rokhl Kaminska,<sup>204</sup> il cui nome comparve sulla facciata a grandi caratteri polacchi e yiddish, a concretizzare e valicare un'utopia nata mezzo secolo prima: «mia madre aveva sempre sognato un teatro sostenuto dalla comunità, ma non aveva mai osato sognare un teatro statale».<sup>205</sup>

Il trasferimento del Teatro Statale Yiddish a Varsavia coincide con una fase di profonda trasformazione per il paese. La morte di Stalin, il 5 marzo 1953, aveva svelato la superficialità con cui si era attuato il processo di omologazione forzata ai parametri sovietici e aveva aperto la strada a un'epoca di speranza in riforme più liberali. Il processo di destalinizzazione avviatosi con la morte del leader sovietico culminò nel febbraio del 1956 con il clamoroso «rapporto segreto» in cui il primo segretario Nikita Chruščëv, durante il xx congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, denunciò i crimini compiuti da Stalin, colpevole di deviazione dalla corretta interpretazione della dottrina marxista-leninista e di culto della propria personalità.<sup>206</sup> In Polonia, i segni del disgelo

**203.** Per una panoramica sul teatro yiddish romeno del dopoguerra cfr: Elvira Grözinger, *Stalinist Policy and Jewish Culture: The Jewish State Theatre of Bucharest, in Under the Red Banner: Yiddish Culture in the Communist Countries in the Postwar Era*, a cura di Elvira Grözinger e Magdalena Ruta, Harrasovitz Verlag, Wiesbaden 2008, pp. 47-58.

**204.** Ordinanza n. 222, datata 22 dicembre 1955, Archiwum Akt Nowych, Varsavia, Cart. 366 3/6 Atti del Ministero della Cultura e dell'Arte di Varsavia, t. II, collez. 366/1, fasc. 3185.

**205.** I. Kaminska, *My life* cit., p. 228. I teatri di Wrocław e Łódź continuarono ad accogliere spettacoli di altre compagnie itineranti e a organizzare concerti e serate culturali, seppur con sempre minore intensità. A Wrocław restarono attivi fino al 1960 una Casa della Cultura intitolata a Ester Rokhl Kaminska e un coro yiddish. Gli eventi del marzo 1968 posero del tutto fine a queste attività e gli edifici in cui avevano sede furono assegnati a due teatri polacchi, il Teatr Nowy di Łódź e il Teatr Polski di Wrocław.

**206.** Per gli ebrei di tutto il mondo simpatizzanti del comunismo un ruolo analogo a quello ricoperto dal rapporto segreto di Chruščëv fu rivestito dall'articolo *Unzer wejtik un unzer trajst* (Il nostro dolore e la nostra consolazione), pubblicato sul quotidiano «Folks-Shtime» in forma anonima, in cui veniva data notizia dell'epurazione degli esponenti della cultura ebraica in URSS durante l'epoca staliniana.

apparvero più visibili che in altri paesi: ripresero i contatti con il mondo occidentale, il vecchio corso politico cominciò a essere oggetto di sempre maggiori critiche sulla stampa e il mondo della letteratura e dell'arte si liberò a poco a poco dal giogo del realismo socialista. Il disgelo si estese a tutti i campi della cultura: furono fondati circoli di discussione politica, nuove riviste tra cui il mensile teatrale «Dialog» (Dialogo), teatri come il Cricot 2 di Tadeusz Kantor a Cracovia e il Teatro della Pantomima di Henryk Tomaszewski a Wrocław, e tre scene studentesche, avamposti di nuove visioni politiche e sociali, il teatro satirico Trota di Łódź, il Teatro Studentesco dei Satirici di Varsavia e il teatro cabaret Bim Bom di Danzica, la musica jazz cominciò a filtrare attraverso la radio e sbocciò una generazione di registi cinematografici di grande talento come Andrzej Wajda, Janusz Morgenstern e Roman Polański.

Nel marzo del 1956 la morte di Bolesław Bierut, segretario generale del POUW (Partito Operaio Unificato Polacco), facilitò ai principali esponenti del partito polacco l'archiviazione della fase duramente stalinista e il traghettamento del paese verso una nuova epoca. La società polacca fremeva: l'intelligenza reclamava il ritorno al suo ruolo critico e indipendente e la classe operaia pretendeva una reale democrazia socialista, fondata sull'autogestione delle fabbriche e sulla socializzazione della produzione. In ottobre Władysław Gomułka, già segretario generale del partito, poi caduto in disgrazia, fu riabilitato ed eletto primo segretario del POUW. In un convincente discorso pronunciato di fronte a quasi mezzo milione di persone, propose una mediazione tra le istanze popolari e le restrizioni imposte dall'URSS: pur non mettendo in discussione il sistema monopartitico, lasciò trapelare l'ipotesi di una "via polacca al socialismo". La strategia si rivelò vincente e risparmiò alla Polonia la repressione militare sovietica che colpì invece, appena un mese più tardi, l'Ungheria. La società accolse Gomułka come un capo carismatico, confidando in cambiamenti orientati a una maggiore autonomia e democrazia, e nel gennaio 1957 gli confermò la propria fiducia in occasione delle elezioni parlamentari.

Contro le intenzioni dell'autore (il redattore capo Grzegorz Smolar), la pubblicazione persuase migliaia di ebrei in Occidente ad abbandonare il movimento comunista e le sue organizzazioni.

In realtà la stagione delle riforme (nota come l’“Ottobre Polacco”) si esaurì dopo appena un anno perché Gomułka si trovò costretto a mediare tra due correnti interne al partito, quella dei “liberalizzatori” (tra cui figuravano molti esponenti di origine ebraica) e quella dei “conservatori”. Con il rafforzamento della posizione di Chruščëv, divenuto anche capo del governo, e il ricompattamento del Partito Operaio Unificato Polacco, la società rientrò sotto il completo controllo del partito.

A metà degli anni Cinquanta la composizione della società polacca appariva ulteriormente mutata grazie al boom demografico del dopoguerra e al rimpatrio di oltre duecentomila cittadini polacchi dall’Unione Sovietica (tra cui molti detenuti nei lager e la stessa Ruth Turkow-Kaminska con la figlia Erika). Con lo sterminio, le deportazioni e lo spostamento forzato di confini e popoli della Seconda guerra mondiale la Polonia aveva perduto i propri cittadini ebrei, bielorusi, ucraini e tedeschi ed era diventata uno stato etnicamente omogeneo. Il 1956 coincise con una seconda, ingente, ondata migratoria della popolazione ebraica, durante la quale oltre cinquanta-mila persone – circa un terzo dei sopravvissuti alla Shoah – abbandonarono il paese dirette verso Israele o verso gli stati “capitalisti”. L’esodo fu dettato in parte dalla paura suscitata dai riflussi di antisemitismo politico,<sup>207</sup> in parte dal desiderio di unirsi a maggiori concentrazioni ebraiche e migliorare la propria situazione materiale. Tra gli emigranti si contarono molti rappresentanti del mondo culturale e metà dei componenti della compagnia del Teatro Statale Yiddish.

Nonostante le pressioni ricevute dal governo, Ida non ostacolò mai la partenza dei colleghi e si trovò così a gesti-

207. Tra gli effetti negativi del disgelo vi fu una nuova ondata di sentimenti antisemiti, che portò a licenziamenti, tafferugli e attacchi sulla stampa. Questa volta si trattava di una precisa strumentalizzazione politica atta a regolare i conti ai vertici del partito comunista: la frazione detta “natoliniana”, formata da burocrati dell’apparato, provò a disfarsi della frazione “pulawiana” avversaria, più liberale e composta da molti giovani di origine ebraica, addossando a loro la colpa dei crimini staliniani e tentando di riattizzare gli umori antisemiti serpeggianti in seno al partito e nelle masse. I primi chiamavano i secondi (che rivestivano alte cariche come Jakub Berman) con disprezzo “ebrei”, mentre questi definivano gli avversari “cafoni”, in riferimento al basso livello culturale del gruppo dei burocrati. Il risultato della discussione in seno alla dirigenza del partito fu la diramazione di una circolare ufficiale in cui si condannava con fermezza ogni forma di antisemitismo. C. Madonia, *Fra l’Orso russo e l’Aquila prussiana* cit., pp. 246-247.

re un ensemble estremamente instabile.<sup>208</sup> Per reintegrare le forze mancanti accolse molti rimpatriati, tra cui figurava anche il decano degli attori yiddish Avrom Morevski,<sup>209</sup> e cercò di attirare giovani all'interno della compagnia attraverso la creazione di uno studio drammatico<sup>210</sup> e l'insegnamento della lingua yiddish, che le nuove generazioni non conoscevano più. Invece di scoraggiarsi, l'attrice si impegnò con entusiasmo in questo ruolo pedagogico, che percepiva come intimamente connesso all'arte teatrale.<sup>211</sup> Henryk Grynberg racconta infatti che Ida

sapeva distribuire le parti e disporci sulla scena in modo che sembrassimo dei veri attori. [...] Sapeva che cosa fosse impresso in ognuno di noi e che cosa ognuno di noi avesse da "dire". Per questo [...] i giornali mi descrissero come un importante "fenomeno teatrale", nonostante fossi andato in scena senza alcuna preparazione tecnica.<sup>212</sup>

L'allievo ricorda anche il vigore e l'affetto con cui la direttrice esercitava questo compito:

Mi ero presto convinto che avesse più energia di tutti noi. Non aveva bisogno del copione perché conosceva tutti i

**208.** È difficile dare conto nel dettaglio di tutti i cambiamenti che interessarono l'organico degli attori. Per un orientamento generale si veda l'elenco a intervalli quinquennali fornito da Szczepan Gąssowski, *Zespół Aktorski Państwowego Teatru Żydowskiego*, in *Państwowy Teatr Żydowski* cit., pp. 276-277.

**209.** Purtroppo l'attore non godeva di buona salute, per cui fece in tempo a curare la regia del *Dibbuk* e a interpretare il ruolo dello *tsaddik* (che aveva ricoperto anche nel debutto del 1920) e poi, pur continuando a fare parte formalmente dell'ensemble, si ritirò a scrivere le sue memorie. Sarebbe morto nel 1964.

**210.** Alla fine del 1954 il Teatro Statale Yiddish chiese delucidazioni in merito alla richiesta di finanziamento per uno studio drammatico, avanzata mesi prima e ufficialmente approvata. Lo studio avrebbe dovuto implementare l'organico della compagnia, costituito in maggioranza da attori in là con gli anni e affaticati dalle frequenti tournée per il paese. Il direttore amministrativo S. Lent motivava così la richiesta: «I diplomati delle scuole teatrali statali con conoscenza della lingua yiddish, se mai ve ne sono, non si scritturano presso il nostro teatro a causa delle difficili condizioni lavorative. Per queste stesse ragioni non si uniscono a noi attori provenienti da altre compagnie e sono invece i nostri attori a cambiare compagnia, come nel caso del cittadino Rajski [...] e del cittadino Szafer [...]». Lettera indirizzata al ministro della Cultura e dell'Arte Włodzimierz Sokorski, 2 ottobre 1954, Archiwum Akt Nowych, Varsavia, Cart. 366 3/6 Atti del Ministero della Cultura e dell'Arte di Varsavia, t. II, collez. 366/1, fasc. 3185.

**211.** Dopo attenta osservazione, Jakub Rotbaum ritenne di avere compreso che il teatro per Ida Kaminska aveva un profondo valore educativo, J. Rotbaum, *Ida Kaminska – A groise idishe shoishpilerin*, «Naïe Presse/La Presse Nouvelle», [...].

**212.** Henryk Grynberg, *Życie osobiste* cit., pp. 35-36.

drammi a memoria, teneva a mente il programma di regia e, a differenza di altri registi, sapeva sempre a che cosa mirava. Era anche un'eccellente pedagoga. Non offendeva né feriva mai un attore. Sapeva risvegliare in noi l'entusiasmo anche per un piccolo ruolo. [...] Se non era soddisfatta di qualcosa mostrava freddezza, e questa era una punizione sufficiente. La riconciliazione avveniva quando si rivolgeva a noi per nome e ci prendeva confidenzialmente sotto braccio.<sup>213</sup>

Il reclutamento dei giovani e l'apertura dell'ensemble anche ad attori non ebrei richiese a Ida uno sforzo non da poco per insegnare ai nuovi colleghi i linguaggi della scena e l'idioma in cui avrebbero recitato. Nel documentario *Il suo teatro*, dedicato a Ida Kaminska e al Teatro Statale Yiddish, assistiamo a una lezione condotta dall'artista, che da principio ricorda agli studenti le regole base della comunicazione sulla scena – la necessità di utilizzare un tono di voce sostenuto ma non eccessivo, di scandire con chiarezza le parole e, ciò che è più importante, di ascoltare attentamente il partner – per poi ripassare insieme a loro le battute tratte da una scena di *Terrore e miseria del Terzo Reich* intitolata *L'ora dell'operaio*. Dapprima Ida ascolta un giovane allievo che sicuramente ha dovuto studiare lo yiddish e ne corregge la pronuncia laddove si presenta eccessivamente slava, poi fa ripetere la stessa battuta a un ragazzo di nome Wajngarten, muovendo anche a lui, che pure mostra maggiore confidenza con la lingua, qualche piccolo appunto.

La condizione in cui si trovava, invece, Henryk Grynberg era quella di chi doveva recuperare dai recessi della memoria una lingua che era stato costretto a dimenticare per avere qualche speranza di sopravvivere.

Nella primissima infanzia avevo familiarizzato con la lingua yiddish, ma durante la guerra, dovendomi spacciare per "ariano", sono stato costretto a rimuoverla accuratamente dalla memoria. Tra il 1947 e il 1952, quando frequentavo la scuola ebraica, ho imparato a capirla abbastanza bene, ma non a parlarla e sulla scena avevo difficoltà con la pronuncia gutturale combinata del "ch" con la "r". All'epoca, il Teatro Yiddish aveva uno studio drammatico per giovani, ma lo frequentavo poco perché spesso ero impegnato nelle prove sul palco e negli spettacoli con cui giravamo la Polonia. Nel

213. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

novembre del 1962, insieme ai miei coetanei Helena Kaut e Bruno Fink, ho sostenuto l'esame da privatista presso la Scuola Superiore Statale di Teatro. Nel frattempo si era unita al nostro teatro Helena Wilda, una giovane attrice non ebrea, e aveva cominciato a recitare saltuariamente Szymon Szurmiej, che veniva da una casa non ebraica (la madre era ebrea ma il padre ucraino), conosceva poco lo yiddish e non era assolutamente in grado di leggerlo. Per gli altri componenti della compagnia lo yiddish era la lingua madre, alcuni parlavano male polacco.<sup>214</sup>

Nell'intervista rilasciata a chi scrive, Grynberg ricorda il rapporto assai differente che intercorreva tra gli artisti della compagnia e la lingua yiddish e mette in rilievo la discrepanza tra la formazione degli attori della vecchia generazione e quella di Szymon Szurmiej, che alla fine degli anni Sessanta sarebbe succeduto a Kamińska nella direzione del teatro. Come vedremo nel terzo capitolo, Grynberg sceglierà di abbandonare la Polonia e la carriera di attore per dedicarsi alla letteratura, ma l'apprendistato teatrale compiuto sotto la guida di Ida – attraverso il ritorno alla lingua e il lavoro sulla scena – si rivelerà prezioso anche nell'esercizio del ruolo di scrittore-testimone.

Nel teatro di Ida Kamińska ho imparato a conoscere la cultura yiddish e sono diventato uno scrittore dalla doppia cultura. Forse non è un caso che abbia scritto e pubblicato i miei primi racconti sei mesi dopo avere debuttato su quella scena e che li abbia raccolti sotto il titolo *Ekipa Antygona* [La squadra di Antigone], con cui è poi uscita anche la mia prima antologia di racconti. Kamińska mi ha insegnato la disciplina artistica e la pulizia del disegno, che si sono rivelate molto utili nella mia pratica di scrittore.<sup>215</sup>

Più di un testimone dell'epoca ricorda che Ida Kamińska dirigeva il Teatro Statale Yiddish esercitando un comando matriarcale, come se ancora si trattasse di una compagnia d'arte a struttura familiare. Questa tendenza si sarebbe tradotta in un'attenzione quasi materna nei confronti dei componenti del gruppo, ma anche nella concentrazione delle decisioni nelle mani della sola direttrice e nella predilezione verso i

214. *Ibid.*

215. *Ibid.*

membri con i quali condivideva legami biologici o affettivi, come il marito Meir, la figlia Ruth e il nuovo compagno di quest'ultima, Karol Latowicz.<sup>216</sup> Come vedremo, negli anni i servizi segreti comunisti avrebbero imparato a sfruttare le insofferenze generate da questa gestione parafamiliare per trasformare alcuni attori e attrici in "informatori" e spiare così le attività del teatro.

È indubbiamente vero che la conduzione del Teatro Statale Yiddish rifletteva la forma tradizionale originaria del teatro di famiglia e che ruotava tutto attorno alla prim'attrice, ma la scelta di Ida di assegnare ai familiari ruoli di primo piano era spesso giustificata dal loro effettivo talento e dalla necessità di arginare le spinte disgregatrici che assestavano la compagnia. Alcune difficoltà erano comuni alle compagnie polacche, alcune esclusive del teatro yiddish. Tra i condizionamenti figuravano il controllo statale sull'attività dell'ensemble e i richiami all'estetica del realismo socialista; le concessioni da fare alla politica per non essere intralciati dalla censura e la determinazione a proporre un lavoro onesto, tale da non tradire la fiducia degli spettatori; i ritmi pressanti di un lavoro itinerante e che doveva produrre di continuo nuovi debutti per soddisfare un pubblico ristretto e non perdere visibilità, cioè utilità, agli occhi del governo. A ciò si aggiungeva la necessità per la regista e direttrice di trovare impiego ad attori in buona parte ormai anziani, di gestire l'andirivieni continuo degli artisti e di amministrare la suddivisione interna dei privilegi economici derivanti dalla possibilità di andare in tournée all'estero.

Non era solo una grande attrice, ma anche una grande madre. La maternità era il suo attributo più bello e profondo. Lo ha mostrato in *Mirele Efros*, *Madre Courage*, *Gli alberi*

**216.** Karol Latowicz (1923-1984), figlio dei noti attori Yitzhok e Betty Latowicz. Debuttò sulle scene del teatro yiddish di Varsavia nel 1937, l'anno successivo prese parte al film *Mamele*, diretto da Konrad Tom e Joseph Green, poi si spostò in Belgio. Tornò in Polonia poco prima dello scoppio del conflitto e trascorse quel periodo in Unione Sovietica, lavorando anche come danzatore nella compagnia dell'Armata Rossa. Fece ritorno in Polonia nel 1946, anno in cui si stabilì in Bassa Slesia per prendere parte alla rinascita del teatro yiddish. Diresse il film *Ebrei in Polonia*, prodotto da Szymon Federman e uscito per la casa di produzione Film Polski nel 1957. Si unì alla compagnia diretta da Ida Kaminska e qualche anno più tardi sposò la figlia Ruth, un matrimonio al quale si oppose, invano, Zygmunt Turkow e che non ebbe un esito felice, forse anche a causa dei problemi di alcolismo e di tendenza al gioco d'azzardo di Latowicz.

*muoiono in piedi* e perfino nel personaggio comico e satirico di Sure Sheindl. Se nella nostra compagnia c'era maggiore invidia e suscettibilità ciò dipendeva dal fatto che il teatro yiddish fosse solo uno. Ma la causa principale della rivalità erano le trasferte all'estero. Nei paesi occidentali gli attori ricevevano un compenso di venti dollari al giorno. Venti dollari sul mercato nero polacco equivalevano al mio stipendio di un mese e alla metà dello stipendio di un attore più esperto. Con i risparmi sulla diaria ci si riusciva a procurare un po' di abbigliamento e accessori di fine serie da rivendere al ritorno. Per ragioni economiche si portava all'estero un cast ridotto al minimo, perciò era necessario lottare per ottenere un ruolo principale.<sup>217</sup>

## 7.2. Vecchie e nuove storie

Oltre a Ida Kaminska e agli attori della sua famiglia teatrale, protagonisti della scena yiddish postbellica erano i personaggi e le storie attraverso i quali questi artisti incontravano il pubblico. Anche dopo il trasferimento a Varsavia Ida rimase fedele alla propria politica di repertorio, che bilanciava narrazioni contemporanee e internazionali (con qualche concessione alla propaganda) con storie e motivi yiddish, tradizionali o meno.

Durante la direzione del Teatro Statale Yiddish a Varsavia (1955-1968) Ida Kaminska curò la regia di circa venti spettacoli. Al gruppo dei drammi originariamente composti in yiddish oppure scritti in altre lingue ma a tema strettamente ebraico si ascrivono: *Mirele Efros*, che inaugurò il nuovo corso del teatro il 27 dicembre 1955 e conobbe due riallestimenti (1959, 1968); *I due Kuni-Leml* (1958); *L'opera dell'ebreo* (1958)<sup>218</sup> di Alter Kacyzne; *Glikl di Hameln* (1958); *Il re allegro* (1959)<sup>219</sup> di Jakub Preger; la ripresa di *In una notte d'inverno*

217. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

218. Dramma storico del noto autore e fotografo Alter Kacyzne, scritto nel 1938 e incentrato sulle vicende dei marrani (ebrei convertiti a forza al cristianesimo, ma rimasti segretamente fedeli alla propria religione) portoghesi nella prima metà del XVII secolo e in particolare sulla figura del poeta e commediografo Antonio José da Silva, detto «O Judeu». Prima messa in scena a Buenos Aires nel 1948, pubblicato poi nella raccolta *Gezamelte shriftn* (Tel Aviv 1967). In italiano Alter Kacyzne, *L'opera dell'ebreo*, Giuntina, Firenze 1993.

219. "Dramma popolare" di un autore di cui si sono perse le tracce, si ha soltanto notizia di un allestimento del 1939 a cura di Michael Brandt al Teatr Nowości di Varsavia. In una recensione dell'epoca il critico Jakub Appenzlak la definì una delle migliori opere della drammaturgia yiddish moderna, una sorta di versio-

(1959); *Meir Ezofowicz* (già allestito nel 1953 e ripreso nel 1960 e nel 1965) di Eliza Orzeszkowa; *La nave solitaria* (1961) di Mojżesz Dłużnowski;<sup>220</sup> *Serkele* (1963) di Solomon Ettinger; *Il conto finale* (1963) di Michał Mirski; *Senza una casa* (1963) di Gordin; *Il certificato di matrimonio* (1964) dell'israeliano Ephraim Kishon;<sup>221</sup> *Colmare i bunker* (1964) della stessa Kaminska; *Sure Sheindl* (1966) di Yosef Lateiner; *Mister David* (1966) di Cecil P. Taylor<sup>222</sup> ed *Eravamo dieci fratelli* (1968) di Chaim Sloves.<sup>223</sup>

ne ebraica di Cenerentola, senza però lieto fine, cit. in Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1939* cit., pp. 224-225.

**220.** Moshe Dłużnowsky (originariamente Mojżesz Dłużnowski, 1903-1977): scrittore e drammaturgo yiddish nato in una famiglia chassidica di piccoli commercianti, emigrato in Francia nel 1930 e successivamente negli Stati Uniti. Tra le sue opere più note, *La nave solitaria* (1956?) è uno dei pochi drammi yiddish ad affrontare il tema della Shoah e ritrae gli sforzi degli ebrei per sfuggire ai nazisti. È stato portato in scena con successo da David Licht al Folksbiene nel dicembre 1956 e da Maurice Schwartz a Buenos Aires.

**221.** Commedia con inserti canori (1961) del drammaturgo e satirista israeliano Ephraim Kishon (pseudonimo di Ferenc Hoffmann, 1924-2005), apprezzata e rappresentata con successo in tutto il mondo dagli anni Sessanta a oggi. L'opera ha per protagonisti l'idraulico Elimelech e la moglie Shifra che, dopo venticinque anni di vita comune, si trovano nelle condizioni di dover recuperare l'attestato del matrimonio che hanno celebrato molti anni prima in un kibbutz. La commedia prende in esame l'istituzione del matrimonio, sia da una prospettiva seria che umoristica, e la complessità della relazione tra marito e moglie, soprattutto quando quest'ultima è costretta a sopportare per anni le tirannie del compagno. Nel 1982 Ruth Turkow Kaminska prenderà parte alla commedia al Folksbiene di New York, prima di ritirarsi definitivamente dalle scene, cfr. <<http://www.nytimes.com/1982/11/09/theater/stage-the-marriage-contract.html>>.

**222.** Cecil Philip Taylor (1929-1981), prolifico drammaturgo scozzese, la cui opera attinge spesso alle proprie origini ebraiche e all'orientamento politico di stampo socialista. Il primo dramma *Mr David* (1954) vinse il secondo premio nel concorso per drammaturchi organizzato dal World Jewish Congress. La sua opera di maggiore successo fu *Good* (1981), dramma ambientato nella Germania prebellica e incentrato sul rapporto tra un professore di ampie vedute che ha per migliore amico un ebreo e che, a poco a poco, viene sedotto dall'ideologia nazista al punto da dividerne la "soluzione finale".

**223.** Chaim Sloves (1905-1988), fervente comunista e promotore della cultura yiddish, avvocato, scrittore e drammaturgo di fama internazionale. Immigrato a Parigi nel 1926, durante la Seconda guerra mondiale partecipa alla resistenza clandestina. Nel 1937 è segretario del comitato organizzatore del Congresso Mondiale della Cultura Yiddish di Parigi. Oltre a *Eravamo dieci fratelli* (1963) è autore dei drammi *La rovina di Haman*, un *purimshpil* sull'Olocausto messo in scena dal Teatro Yiddish della Bassa Slesia nel 1949 per la regia di Yitskhok Grudberg-Turkow e *Baruch di Amsterdam*, rappresentato al Teatro Statale Yiddish nel 1961 per la regia di Meir Melman, in cui Spinoza è ritratto come un giovane in lotta contro l'autorità rabbinica e trasformato nel paradigma dell'ebreo laico moderno. Zygmunt Turkow, che aveva contribuito alla regia di *La rovina di Haman*, pur trovandosi in

Le opere che possiamo definire internazionali, ossia composte in una lingua diversa dallo yiddish e non esplicitamente inerenti una tematica ebraica, sono in numero minore: *L'uomo di successo* (1956) di Grigorij Jagdfeld;<sup>224</sup> *Madre Courage e i suoi figli* (1957, poi ripreso nel 1967) di Brecht; *Gli alberi muoiono in piedi* (1958) di Alejandro Casona e *La trasfusione* (1962) di Žak Konfino.<sup>225</sup>

Da questo sintetico elenco si comprende quanto fosse diversificato il repertorio curato da Ida. Prima di entrare nel dettaglio di alcune produzioni, possiamo rilevare che una caratteristica comune alle opere dirette e interpretate da Kaminska era quella di privilegiare personaggi femminili dalla personalità marcata: una linea di stampo matriarcale che rispecchiava la natura stessa del teatro ereditato da Ida, trasmesso di generazione in generazione per via matrilineare. Ne sono un esempio le protagoniste dei due spettacoli "internazionali" che riscossero maggiore successo: la *Madre Courage* brechtiana, a cui è dedicato il terzo capitolo, e l'anziana protagonista del dramma di Casona, ingannata dai parenti affinché non venga a conoscenza della verità riguardo al nipote, compromessosi in attività criminali negli

Brasile al momento del debutto a Wrocław mandò i suoi auguri sia agli attori sia agli spettatori, secondo lui uniti da un legame profondo, attraverso il giornale yiddish polacco «Nidershlezie». Alla figura di Sloves ha dedicato diversi studi Annette Aronowicz, tra cui: *Haim Sloves, the Jewish People, and a Jewish Communist's Allegiances*, «Jewish Social Studies», 9.1, 2002, pp. 95-142; *Spinoza among the Jewish Communists*, «Modern Judaism», 24, 1, 2004, Oxford University Press, pp. 1-35; Homens mapole: *Hope in the Immediate Postwar Period*, «The Jewish Quarterly Review», 98, 3, 2008, pp. 355-388; *Joy to the Goy and Happiness to the Jew: Communist and Jewish Aspirations in a Postwar Purimshpil*, in *Inventing the Modern Yiddish Stage*, a cura di Joel Berkowitz e Barbara Henry, Wayne State University Press, Detroit 2012, pp. 275-294.

**224.** Non è stato possibile reperire informazioni sull'opera e il suo autore.

**225.** Žak Konfino (1892-1975) esercita la professione di medico fino alla Seconda guerra mondiale poi, all'età di quarant'anni, decide di dedicarsi integralmente alla scrittura, diventando uno dei più noti autori di satira jugoslavi. I suoi soggetti sono la vita quotidiana degli ebrei sefarditi in Serbia e la relazione psicologica tra medico e paziente. Proprio l'esercizio della professione in una piccola comunità serba sefardita sviluppa in lui una particolare sensibilità nei confronti della sofferenza dell'umanità e una preferenza dal punto di vista lirico per i soggetti ebraici in condizione di povertà, accomunati tuttavia da una grande energia nella lotta per la sopravvivenza. Nella sua prosa cerca di alleviarne le amarezze attraverso una scrittura comica e satirica, un umorismo nero che per alcuni lo avvicina a Sholem Aleichem (delle cui opere ha curato la traduzione in serbo). *The Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, a cura di Glenda Abramson, Routledge, London-New York 2005, p. 815. Considerata la biografia e le scelte artistiche dell'autore forse anche lo spettacolo *Trasfusione* andrebbe ascritto al primo gruppo.

Stati Uniti. A proposito di quest'ultima creazione attoriale, il critico Jan Paweł Gawlik osservava con ammirazione che la mancata conoscenza della lingua yiddish non costituiva affatto un ostacolo alla comprensione e alla partecipazione all'evento teatrale. Anche in presenza di un dramma in una lingua straniera, per di più di qualità non eccelsa, la poesia che sprigionava dal lavoro dell'attrice era capace di muovere a una profonda commozione.

Se un'attrice che recita in una lingua incomprensibile allo spettatore riesce a mostrare il dramma di un personaggio in maniera totalmente comprensibile, rendendo del tutto inutile la conoscenza della lingua; se in un uomo avvezzo al teatro, alle sue tecniche e ai suoi segreti, suscita una commozione tanto incontenibile e intensa da causare il proverbiale groppo in gola, allora tali circostanze divengono la misura dell'arte, l'espressione della "forza drammatica" (così popolare nel secolo scorso e oggi dimenticata) racchiusa nella recitazione dell'attrice.

Ha creato un personaggio al confine tra due stili contrapposti, riuscendo tuttavia a conservare le peculiarità di entrambi. Un personaggio definito con minuzia e realismo e insieme dotato di poetica leggerezza attoriale. [...]

Non so se nel nostro teatro ci sia un'attrice in grado di recitare la Nonna con una simile freschezza e perfezione espressiva. [...] Ida Kamińska ha interpretato questo ruolo con una delicatezza e una limpidezza che ho visto in lei per la prima volta. C'era in lei l'ispirazione della poesia e l'autenticità della grande arte. Kamińska è rinomata per la sua grandezza e spesso [...] le si attribuisce la supremazia nel repertorio tragico. Di certo è una grande interprete e una grande attrice tragica, ma credo che proprio nel ruolo della Nonna si sia rivelato uno stile precedentemente inedito: un tono di straordinaria delicatezza formale, una capacità virtuosistica di impiegare le sfumature con straordinaria incisività.<sup>226</sup>

Tra gli spettacoli del primo gruppo, invece, osserviamo la compresenza di autori classici come Goldfaden e Gordin e di drammaturghi yiddish contemporanei come Kacyzne e Slo-

**226.** Jan Paweł Gawlik, *Ida Kamińska*, in Id., *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław 1963, pp. 124-125; pp. 129-131. Si può trovare conferma dell'impressione riportata da Gawlik anche osservando l'unico frammento dello spettacolo conservato, che mostra la protagonista in un momento di grande euforia e tenerezza, mentre canta e si ubriaca conservando tuttavia una delicatezza e finezza di disegno che non permette mai al personaggio di scivolare nella macchietta. Cfr. *Il suo teatro*.

ves, la commistione di successi comici dell'anteguerra come *Serkele* e *Sure Sheindl* e di componimenti teatrali che, direttamente o meno, si riferivano al recente sterminio ebraico. In tutto, il Teatro Statale Yiddish portò in scena cinque opere esplicitamente incentrate sul soggetto che molti scrittori yiddish del dopoguerra preferivano designare con il vocabolo *khurbn* (distruzione) o *brokh* (catastrofe): *La sparatoria di via Długa* (1948) della poetessa polacca Anna Świrszczyńska; due drammi di Chaim Sloves (il già citato *Eravamo dieci fratelli* e *La sconfitta di Haman*, allestito nel 1950); *Una casa nel ghetto* (1953) di Bine Heler e *Il conto finale* (1963) del drammaturgo ebreo comunista Michał Mirski. Quest'ultima opera – appositamente scritta e allestita in occasione del ventesimo anniversario dell'Insurrezione del ghetto per i molti stranieri che avrebbero partecipato alla cerimonia – è un esempio lampante di manipolazione ideologica e riscrittura consapevolmente distorta della storia al servizio del revisionismo comunista. Secondo Seth Wolitz, che ne fu spettatore, Mirski eccedette nel ritrarre casi di amicizia e cooperazione tra ebrei e polacchi, semplificò eccessivamente la questione dello sfruttamento dei lavoratori ebrei da parte del borghese Judenrat ed esagerò il contributo dei comunisti nell'organizzazione della rivolta, per di più diffondendo calunnie sui membri del partito sionista e nazionalista. Wolitz non risparmia neppure a Ida un giudizio severo, accusandola di essere una *kluge Yidene* (ebrea astuta) e di avere collaborato al gioco del regime. Annota tuttavia che la regista aveva inserito nello spettacolo un *tableau* estraneo al manoscritto originale: in una delle primissime scene il sipario si apriva su un vagone merci, dalle cui strette finestrelle, nel più completo silenzio, si agitavano disperate innumerevoli mani.<sup>227</sup> Quel silenzio era poi stato rotto da un frastuono di applausi perché, secondo Wolitz, il pubblico assisteva finalmente a un quadro veritiero, che «confermava ipostaticamente il messaggio: l'Olocausto ha spazzato via gli ebrei, la loro disperazione è rimasta inascoltata e tutto ciò che resta è il silenzio della memoria».<sup>228</sup>

227. Scena descritta anche da Roman Szydłowski, *Epicka opowieść o tragedii getta*, «Trybuna Ludu», 24 aprile 1963.

228. Seth Wolitz, *A Holocaust play in Warsaw in 1963*, in *Staging the Holocaust: the Shoah in Drama and Performance*, a cura di Claude Schumacher, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1998, p. 143.

Anche *Colmare i bunker*, il dramma scritto da Ida<sup>229</sup> e unanimemente giudicato mediocre dal punto di vista drammaturgico, alludeva alla Shoah e affrontava un tema scottante come l'antisemitismo polacco del dopoguerra. La storia, ambientata non a caso a Kielce nell'estate del 1946, bilanciava con accortezza la legittima mancanza di fiducia degli ebrei nei confronti della Polonia "liberata" con un finale positivo in linea con le aspettative del regime, finale in cui l'anziana protagonista Rachel, trascorsi gli anni dell'occupazione nazista in un bunker sotterraneo e sperimentate l'indifferenza e le violenze del dopoguerra, ritrova l'ottimismo nei confronti del futuro e dell'umanità.<sup>230</sup>

Sul fronte opposto a questi due spettacoli, che anche per il loro carattere tendenzioso ebbero breve corso, si colloca il caso di *Meir Ezofowicz*, allestimento che in virtù delle qualità artistiche riuscì a svincolarsi dall'ingessatura ideologica e conobbe almeno tre riprese e diverse tournée estere. Lo spettacolo, che sia Kaminska che la critica consideravano tra i migliori del Teatro Statale Yiddish, era tratto da un romanzo composto dalla scrittrice polacca Eliza Orzeszkowa per esprimere solidarietà alla minoranza ebraica e caldeggiare un'alleanza-assimilazione nella società polacca al fine di scongiurare il pericolo della russificazione. L'opera ripercorre il conflitto secolare tra due famiglie ebraiche: i Todros, rappresentanti dell'ortodossia e del fanatismo religioso, e gli Ezofowicz, aperti alle riforme, all'istruzione e all'assimilazione. Il capostipite degli Ezofowicz lascia in eredità ai discendenti una raccolta di documenti che incoraggiano l'alleanza tra il popolo polacco e quello ebraico. Quando, dopo molti decenni, Meir (interpretato da Juliusz Berger) decide di portare avanti la lotta al progresso dei suoi avi, opponendosi per esempio alle punizioni corporali inflitte ai bambini e alla

**229.** Ida aveva già composto un dramma nel 1929 intitolato *C'era una volta un re*, che probabilmente non ebbe molto successo.

**230.** Molti critici espressero le loro riserve sul testo. August Grodzicki, per esempio, commentò che l'opera trasformava la tragedia di una nazione in un melodramma familiare dal linguaggio declamatorio, ma si premurò comunque di mettere in rilievo la recitazione composta e magistrale di Kaminska, sostenuta dalla bravura dei colleghi Chevel Buzgan, Riva Buzgan, Ruth Kaminska, Karol Latowicz e dal talento della giovane Helena Wilda (l'unica tra gli attori "stabili" della compagnia a non avere origini ebraiche). A. Grodzicki, *Wielki temat*, «Życie Warszawy», 18 novembre 1964; Jaszcz, *Wszechstronność Idy Kamińskiej*, «Trybuna Ludu», 18 novembre 1964.

persecuzione ebraica nei confronti dei Caraiti, la bisnonna Frajda (Kaminska) gli affida gli scritti del marito per aiutarlo nella missione.<sup>231</sup> Ma la comunità ebraica non è ancora pronta per il cambiamento: anche la battaglia di Meir Ezofowicz si concluderà con un fiasco e il giovane verrà scomunicato dal rabbino Todros e cacciato dal villaggio.

Ida Kaminska portò per la prima volta in scena *Meir Ezofowicz* nel 1953, un anno caldo dal punto di vista della pressione ideologica sulle opere d'arte, e la lettura proposta dai critici della Repubblica Popolare Polacca si incentrò sulla lotta tra il progresso e le superstizioni nazionalistiche e religiose, che ostacolavano l'amicizia tra i popoli. Joanna Krakowska<sup>232</sup> ha dimostrato tuttavia come il fulcro di questo spettacolo – che aveva colpito la critica per la recitazione affilata e la tensione emotiva, per le scenografie essenziali e metaforiche di Iwo Gall, insomma per uno stile espressionista ben lontano dal realismo socialista – non risiedesse più nell'intreccio (la questione dell'assimilazione, ad esempio, aveva perso ogni ragione d'essere) ma si fosse spostato altrove. Negli anni, *Meir Ezofowicz* era diventato «l'epopea di un mondo scomparso»<sup>233</sup> e la tensione prodotta sulla scena dalla frizione tra le parole di Orzeszkowa e la lingua e i corpi degli attori non poteva non richiamare la specifica tragedia dello sterminio ebraico, per quanto nel discorso pubblico essa fosse stata universalizzata e inglobata nel lutto collettivo della nazione.<sup>234</sup> Ma, suggerisce Krakowska, Ida Kaminska andava

**231.** Abbiamo un assaggio della scena della trasmissione dei "libri" al pronipote nel documentario *Il suo teatro*.

**232.** Joanna Krakowska, *Meir Ezofowicz, czyli Żydzi*, «Didaskalia Gazeta Teatralna», 113, 2, 2013, pp. 55-64. L'articolo è il risultato di una ricerca condotta all'interno del progetto multimediale realizzato presso l'Istituto Teatrale di Varsavia e intitolato *Repubblica Popolare Polacca. Rappresentazioni*, una storia delle rappresentazioni teatrali intrecciata alla rappresentazione di questioni politico-sociali, cfr. <<http://www.teatrpubliczny.pl/PRL>> e nello specifico sul tema Meir Ezofowicz/Ebrei/Ida Kaminska <<http://www.teatrpubliczny.pl/PRL/id:17>>.

**233.** Jan Sztudynger, *Epopea świata zaginionego*, «Teatr», 4, 1954, cit. ivi, p. 57.

**234.** Per una recente disamina di questo articolato processo di costruzione dell'identità polacca dopo l'Olocausto, processo che è passato dall'ambivalente omogeneizzazione della memoria nei primi tre decenni del dopoguerra ai tentativi di reclamare l'eccezionalità del destino ebraico nei primi anni Ottanta; dalla ri-articolazione della memoria alla luce del sentimento di colpa che ha caratterizzato gli anni dell'indipendenza (post '89), fino all'attuale interiorizzazione della memoria ebraica nella coscienza polacca come esperienza non interamente assorbibile nella sola identità polacca cfr. Krystyna Duniec e Joanna Krakowska, *Nie optakali ich?*, in

oltre il pianto sulla sorte del proprio popolo: in *Meir Ezofowicz* faceva scontrare il discorso emancipatore della scrittrice con un'inedita presa di consapevolezza della perdita collettiva causata dalla Shoah e ne faceva emergere la propria, sempre attuale, missione etico-teatrale, che consisteva nel «salvare dallo sterminio della cultura ebraica le sue aspirazioni moderne [...] a dispetto di tutto, coltivare l'emancipazione anche in assenza degli emancipati».<sup>235</sup>

Scrivendo all'epoca del “disgelo” e dell'autocritica, Andrzej Wróblewski commentava che negli anni precedenti il Teatro Statale Yiddish era stato in grado più di altri di non soccombere allo schematismo e che spettacoli come *Meir Ezofowicz* e *Mirele Efros* non erano soltanto rimandi alla tradizione yiddish, utili ad appagare i bisogni dello spettatore ebreo, ma una coraggiosa presa in carico, nell'oggi, del tema della lotta (vocabolo che piaceva sicuramente al partito, ma che poteva assumere un significato più profondo in relazione alla sopravvivenza della cultura yiddish):

[...] una lotta per i problemi morali, lotta a cui all'epoca i teatri polacchi avevano rinunciato. [...] La compagnia del Teatro Yiddish si è assunta il difficile ruolo di avvocato della questione ebraica [...] e senza dare nell'occhio si è fatta portavoce di questioni assai più ampie. In ciò si annida un amaro paradosso. Concentrandosi su temi ebraici, cercando i drammi più adatti a sé, il Teatro Yiddish ha affrontato – unico in Polonia – problemi che abbiamo sempre sfuggito con insistenza e taciuto (con la sola eccezione di Adolf Rudnicki). Risolvendo queste questioni a uso interno, per regolare i conti con certi anacronismi [...] ha toccato questioni morali straordinariamente dolorose e urgenti, che si ripercuotono in maniera molto più ampia.<sup>236</sup>

Il citato Adolf Rudnicki è stato tra i primi e più seguiti scrittori dell'Olocausto, tra i pochi a cercare di concretizzare l'assunto di Aleksander Wat, che fosse possibile essere ebrei al cento per cento e polacchi al cento per cento.<sup>237</sup> Fine osser-

*Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, a cura di Monika Kwaśniewska e Grzegorz Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, pp. 21-35.

235. J. Krakowska, *Meir Ezofowicz* cit., p. 64.

236. Andrzej Wróblewski, *Granice osamotnienia*, «Teatr», 18, 1956, pp. 6-8.

237. Per approfondire cfr. Laura Quercioli Mincer, *Adolf Rudnicki: la sconfitta dell'intellettuale*, in *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Lithos, Roma 2010, pp. 21-28.

vatore anche del teatro di Ida Kaminska, in un'antologia di racconti del 1958 ci ha trasmesso un'appassionata descrizione di come, con il trascorrere degli anni, si fosse allentato il legame che univa gli artisti e gli spettatori del teatro yiddish. L'eccezionalità dell'impegno di Ida e dei suoi compagni si coglie appieno solo se si considera il contesto mutato in cui andavano in scena: sul palco attori sempre più anziani si trovavano a interpretare personaggi rimasti giovani, di fronte a una platea in costante erosione e dovendo resistere alla pressione del tempo e della storia, che cooperavano a trasformare il loro vivo lavoro in una reliquia. Anche il racconto di Rudnicki, tra i pochi scrittori ebrei polacchi attivi nel dopoguerra ad aver fatto in tempo a ricevere un'educazione tradizionale ebraica, riflette questa istintiva tentazione imbalsamatrice.

Il primo teatro che ho conosciuto è stato il teatro yiddish. Il dramma si chiamava *L'uomo selvaggio* [...] Ancora oggi ricordo che stavo in piedi sulla panca, da qualche parte nelle ultime file della sala dal soffitto basso dell'Unione dei Fornai (soltanto le prime file vicino al palco avevano le sedie). [...] Guardavo l'attore, che si chiamava Itzkowicz, come un essere soprannaturale.

Quel mio primo teatro sollevò un putiferio in casa. Mio padre era un uomo profondamente religioso e provava disgusto per tutto quel teatro in lingua yiddish. Considerava la sola condivisione delle sedie da parte di uomini e donne un peccato dalle terribili conseguenze. Imitare l'essere umano era per lui equivalente a oltraggiare l'essenza divina nell'uomo e quindi un peccato ancora più grave.

Eppure oggi [...] se voglio respirare ancora il mondo di mio padre, posso ritrovarlo soltanto nel teatro yiddish [...] che è rimasto l'unica memoria di quella vita. [...]

Almeno una volta al mese il Teatro Statale Yiddish arriva anche a Varsavia per qualche replica e allora, nella saletta di via Jagiellońska, all'Ateneum con la sua pessima acustica o nella sala sotterranea del Teatr Nowej Warszawy, si compie uno dei più mirabili misteri del nostro tempo. [...] la scena e la platea costituiscono un corpo unico, senza eguali al mondo. Queste serate non hanno molto in comune con il teatro nel senso corrente del termine, sono occasioni di ricordi collettivi, in cui si porgono i fiori a un mondo che ormai non esiste più. Queste serate richiamano un banchetto funebre. [...] Attraverso gli attori, al ritmo delle loro battute, dei loro canti e lamenti, i convitati rendono omaggio ai defunti e alla propria giovinezza. [...]

Ogni volta mi colpisce la forza del pubblico del Teatro Statale Yiddish, non l'intelligenza, ma la forza. [...] Le persone anziane, che durante l'occupazione erano le più indifese, sono del tutto assenti e l'età media oscilla tra i trenta e i cinquant'anni. Anche i giovani scarseggiano: i sopravvissuti sono partiti per il mondo e quelli che sono rimasti non vanno in cerca di ricordi, per crogiolarsi in essi come i più anziani, anzi odiano i ricordi che si sono conclusi con Birkenau. [...] in platea adesso si incontrano molti polacchi. I forni di Auschwitz hanno dovuto inghiottire milioni [di ebrei], l'albero sconquassarsi, perché il ramo sopravvissuto per miracolo attirasse l'attenzione. [...] perché l'intelligenza polacca si lasciasse incuriosire da quell'incomprensibile fenomeno che sono gli ebrei.<sup>238</sup>

Come abbiamo visto, nel giro di qualche anno la società polacca del dopoguerra aveva cambiato a più riprese il proprio volto. A metà degli anni Sessanta la popolazione ebraica in Polonia era ridotta a circa trentamila persone, tra le quali ormai pochissime legate alla fede giudaica. La comunità ebraica era di fatto controllata da un piccolo gruppo di comunisti che parlavano yiddish e che, con l'approvazione del governo e l'aiuto economico della comunità ebraica americana (soprattutto del Joint, che dal 1957 aveva riottenuto il permesso di operare), mantenevano in vita alcune vestigia della cultura yiddish secolare: il giornale «Folks-Shtime» (La voce del popolo),<sup>239</sup> la casa editrice Idish Buch e il Teatro Statale Yiddish.

Il progetto teatrale di Ida era però sinceramente apprezzato anche dall'intelligenza polacca, come testimonia la partecipazione di artisti di spicco alle celebrazioni in suo onore, la collaborazione di Erwin Axer e Tadeusz Łomnicki al documentario *Il suo teatro* e dichiarazioni come quella dello

**238.** Adolf Rudnicki, *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, Czytelnik, Warszawa 1958<sup>2</sup>, pp. 326-328; 334-336.

**239.** Giornale yiddish pubblicato in Polonia dall'aprile 1945 al dicembre 1991. Fino alla fine del 1956 fu patrocinato dal Partito operaio polacco unificato, poi divenne l'organo dell'Associazione socio-culturale degli ebrei in Polonia, dal 1989 al 1991 fu invece finanziato dal Ministero della Cultura e dell'Arte. Dal 1950 al 1968 il giornale contava quattro uscite alla settimana, successivamente divenne un settimanale. Per un approfondimento cfr. Moshe Shklar, *The Newspaper Folks-Shtime (The People's Voice) 1948-1968: A Personal Account*, in *Under the Red Banner: Yiddish Culture in the Communist Countries in the Postwar Era* cit., pp. 135-146.

scrittore e attivista cattolico Jerzy Zawieyski, secondo il quale Kaminska «non appartiene soltanto al teatro yiddish, ma anche al teatro polacco. Il suo destino è legato tanto all'ambiente ebraico quanto a quello polacco».<sup>240</sup> Attestati di stima come quello di Zawieyski riflettevano non tanto una condizione reale quanto una speranza, ma prima di essere definitivamente vanificati si rivelarono in grado di attirare in sala sempre più spettatori polacchi.

Per fare fronte alla mutata composizione della platea, nel 1960 il Teatro Statale Yiddish si dotò di un sistema di traduzione in cuffia, che consentiva agli spettatori di ascoltare la trasposizione simultanea delle battute in polacco. In un'intervista rilasciata in quel periodo Ida si dichiarò felice di avere risolto il problema della comprensione linguistica,<sup>241</sup> ma a giudizio di Grynberg la traduzione serviva soprattutto alle autorità per controllare quanto veniva detto per mezzo della scena.

Un giorno proposero di installare da noi le cuffie, come alle Nazioni Unite, per attirare più spettatori e rendere gli spettacoli più redditizi. Le persone che venivano ai nostri spettacoli non avevano bisogno della traduzione, anche se non capivano lo yiddish. Venivano per assistere alle immagini del passato, per ascoltarne le voci e non per la traduzione di parole ormai non più essenziali. [...] L'impianto era necessario solo alle autorità, che non si fidavano di nessuna parola. Del resto non a torto. In una delle nostre commedie, il *gabbai* di una comunità ebraica di provincia veniva avanti fino alla ribalta riflettendo ad alta voce: «Andare o

240. Szczepan Gąssowski, *Ida Kamińska (1899-1980)*, in *Państwowy Teatr Żydowski* cit. p. 139.

241. Nell'intervista Ida dichiarò che il problema della comprensione linguistica la tormentava da tempo perché i simpatizzanti del teatro dovevano farsi accompagnare da persone che conoscessero la lingua yiddish e affidarsi alle loro traduzioni bisbigliate in tutta fretta, per di più disturbando sia gli altri spettatori sia gli attori. Adesso chiunque poteva ritirare all'ingresso le cuffie alla modica cifra di 2.50 zł e ascoltare l'attenta traduzione in simultanea di ciò che veniva detto in scena. Lo speaker sedeva infatti in un gabbietto di vetro alle spalle del pubblico e aveva modo di seguire l'azione. Al giornalista, che domandava se non si fosse pensato di utilizzare una registrazione invece di uno speaker in carne e ossa, l'attrice rispondeva di essere stata fin dall'inizio contraria all'idea perché il teatro è fatto da persone vive e il registratore nasconde troppi pericoli. Il nuovo ciclo di spettacoli "radiofonizzati" fu inaugurato da *Gli alberi muoiono in piedi*, cui seguirono gli spettacoli recentemente portati in tournée in Israele (a Tel Aviv, Haifa e Gerusalemme): *Sender Blank*, *Il professor Mamlock*, *Il re allegro* e *Mirele Efros*. *Zradiofonizowany teatr*, a cura di M. T., «Radio i Telewizja», 20 marzo 1960, [...].

non andare?» E improvvisamente veniva fuori che la platea non era deserta come sembrava e all'unanimità rispondeva: «Andare!», anche se l'azione aveva luogo nel XIX secolo e si trattava di tutt'altra partenza. No, le nostre autorità non potevano fidarsi di nessuno. Strano, anzi, che acconsentissero alla messa in scena di spettacoli, tanto più ebraici. Le spese per l'allestimento dell'impianto radiofonico nel nostro teatro furono coperte, come al solito, dalle organizzazioni ebraiche estere.<sup>242</sup>

### 7.3. Riconoscimenti, compromessi e frizioni con il potere

In questo teatro trasformato in «sala conferenze»<sup>243</sup> si giocava, anno dopo anno, il delicato braccio di ferro tra il regime e Ida Kaminska, abile «Talleyrand in gonnella che sapeva sempre cosa fare perché il lupo statale fosse sazio e la pecorella ebraica salva».<sup>244</sup> Come abbiamo visto, da tempo Ida non nutriva più illusioni circa la visione del mondo proposta dall'ideologia comunista, ma confidava di sapersi destreggiare nel sistema ostentando un'aderenza tutta esteriore e ricavandosi uno spazio di libertà artistica e dialogo sincero con lo spettatore. Per questo motivo, pur restando apartitica, conduceva un complesso scambio di favori e astuzie con le autorità di ogni livello: allestendo di tanto in tanto spettacoli in linea con i dettami del realismo socialista, vincendo a carte gli appartamenti per i colleghi più bisognosi e le loro famiglie con il reponsabile dell'ufficio per gli alloggi e trattando con i dovuti riguardi gli informatori nascosti tra il personale artistico e tecnico del teatro.

---

#### Nome in codice: Helena

Tra le spie figurava anche Ruth Taru Kowalska, attrice di spicco della compagnia e compagna di scena di lunga data di Ida, con la quale aveva condiviso anche l'esperienza del *vykt*.<sup>245</sup> Figlia di bun-

242. H. Grynberg, *Życie osobiste* cit., pp. 39-40.

243. A. Rudnicki, *Niebieskie karthi* cit., p. 25.

244. H. Grynberg, *Życie osobiste* cit., p. 39.

245. Ruth Taru Kowalska (pseudonimo di Rajzl Tukmaker, 1909-1979) nasce in una famiglia ebraica di tendenze progressiste, legata al Bund. Si forma come attrice presso lo studio drammatico di Dovid Herman, che successivamente la ingaggia nel suo cabaret *Azazel*, dove Ruth rivela le proprie doti negli sketch comici, nel canto e nella danza. Si unisce poi al *vykt* diretto da Zygmunt e Ida, in cui prende parte, tra gli altri, ai *Lupi* di Rolland e alla *Strega* di Goldfaden. Tra il 1931 e il 1933 recita sporadicamente con la Vilner Trupe, recandosi anche in tournée a Vienna

disti e attivista comunista della prima ora, tra il 1938 e il 1939 Ruth aveva scontato alcuni mesi di carcere per le proprie convinzioni politiche e al termine della guerra aveva fatto immediatamente ritorno nella “nuova” Polonia per offrire il proprio contributo alla ricostruzione. Tra i materiali conservati presso l’Istituto per la memoria nazionale di Varsavia figurano due dossier che raccolgono i molti documenti prodotti dalla polizia segreta dopo gli incontri con l’attrice, che dal marzo del 1961 lavorò come informatrice con il nome in codice di “Helena”.<sup>246</sup> Per quel che si evince dalle relazioni della persona responsabile dei colloqui, Taru Kowalska considerava i propri resoconti sull’atteggiamento tenuto dalla direzione del Teatro Statale Yiddish come un dovere nei confronti della Repubblica Popolare Polacca e della causa socialista, al punto da rifiutare ogni ricompensa economica per due anni (salvo poi cambiare idea) e da proporre essa stessa nuove indagini. Il principale compito della spia era riferire qualsiasi opinione politica eccentrica manifestata all’interno delle associazioni ebraiche e in particolare della dirigenza del Teatro Statale Yiddish. Le accuse si appuntavano soprattutto sulla conduzione familiare, dispotica e privatistica del teatro da parte di Ida Kaminska, «madre straordinaria» al servizio della figlia e del genero, ma «lontana dall’appartenenza al partito e dal senso di dovere che ciascun cittadino dovrebbe provare nei confronti dello stato socialista». <sup>247</sup> Di ritorno da una tournée in Israele, “Helena” informò i servizi segreti del comportamento tenuto da Meir Melman, concludendo che il collega era in realtà un simpatizzante del sionismo e che la sua adesione al partito comunista era fittizia. Le delazioni di Taru Kowalska, che nel frattempo continuava a prendere parte ai principali spettacoli del Teatro Statale Yiddish, continuarono fino al 1967, quando la politica estera della Polonia popolare cambiò orientamento.

e in Germania. Dal 1932 è membro del Partito comunista polacco, di cui il marito è funzionario. Al ritorno in Polonia viene ingaggiata da Klara Segalowicz per fare parte del Folks un Yugt-Teater: qui recita nella *Strega* di Itzik Manger diretta da Jakub Rotbaum e nella *Tempesta* allestita da Leon Schiller. Durante la guerra trova rifugio in Kazakistan, dove conduce alcuni circoli drammatici. Fa ritorno in Polonia a metà del 1945 e da subito si impegna nella ricostruzione del teatro yiddish: a Dzierżoniów organizza un concerto in occasione della fondazione del Comitato Ebraico del Voivodato della Bassa Slesia. Attrice di primo piano del Teatro Yiddish della Bassa Slesia, del Teatro Yiddish di Łódź e del Teatro Statale Yiddish di Varsavia (al quale rimarrà legata fino alla morte), è ricordata per la passionalità che seppe infondere nelle proprie creazioni.

**246.** IPN BU 001043/1599 Ruth Taru Kowalska (pseudonimo Helena), IPN BU 01434/180 Ruth Taru Kowalska (microfilm), Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.

**247.** Denuncia, fonte: “Helena”, trascrizione della conversazione segreta registrata il 6 giugno 1961 e accolta da J. Dąbrowski, IPN BU 001043/1599, Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.

Se da una parte il regime teneva sotto stretta osservazione tutti i membri della famiglia Kaminski (forse anche attraverso microspie collocate nei loro appartamenti),<sup>248</sup> dall'altra premiava Ida con importanti onorificenze – tra cui l'Ordine per la Rinascita della Polonia (1951), il Premio Statale di II Livello per i Conseguimenti Artistici (1955) e l'Ordine della Bandiera del Lavoro di I Classe (1959), assegnato per meriti nella costruzione del socialismo nella Polonia Popolare – e si godeva i benefici della propria “vetrina” liberale. Trasformato in una tappa doverosa per i turisti in visita alla capitale (compresi ospiti illustri come Friedrich Dürrenmatt e Arthur Miller), con la sua esistenza il Teatro Statale Yiddish rappresentava infatti un efficace attestato dell'apertura del nuovo sistema socialista e dell'infondatezza delle accuse di antisemitismo che gli venivano rivolte.

Fu questo il motivo per cui, dalla fine degli anni Cinquanta, il governo consentì alla compagnia di Ida di estendere le proprie tournée anche all'estero. Nell'arco di un decennio il Teatro Statale Yiddish polacco avrebbe visitato il Belgio, l'Olanda, la Gran Bretagna, la Repubblica Democratica Tedesca e l'Austria, ma anche Israele, il Sud America, gli Stati Uniti e perfino l'Australia, suscitando in tutto il mondo un'ampia eco per il valore simbolico della sua esistenza prima ancora che per il merito delle sue proposte artistiche.<sup>249</sup> Il repertorio scelto per questi viaggi – che per Ida avevano l'obiettivo preciso di incontrare gli ebrei di tutto il mondo per dire loro: «Siamo qui e stiamo facendo qualsiasi cosa in nostro potere per continuare a esistere»<sup>250</sup> – era composto dai classici della drammaturgia yiddish, con l'eccezione del dramma di Casona e di *Tutti i miei figli* di Arthur Miller, diretto da Chevel Buzgan. Nell'estate del 1957 il governo della Repubblica Popolare Polacca e l'ambasciata israeliana finanziarono il primo viaggio dell'attrice in Israele; viaggio che per Ida fu motivo di profonda emozione perché, dopo lungo tempo, le consentì di riabbracciare il fratello e la sua famiglia, l'ex marito Zygmunt Turkow e gli attori dell'Habima, e di conoscere

248. IPN BU 01178/209 Gwiazda 1963 (microfilm).

249. Una delle rare eccezioni è Tymon Terlecki, che recensisce negativamente *Meir Ezołowicz*, al quale aveva assistito a Londra nel 1957, cit. in *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej* cit., pp. 235-241.

250. I. Kaminska, *My life* cit., p. 248.

personalmente Golda Meir, all'epoca Ministro degli Affari Esteri e dichiaratasi una delle sue maggiori fan.

Le concessioni del «lupo statale» erano però sempre accuratamente calcolate e concertate con Mosca, come dimostra il fatto che, nonostante le numerose richieste avanzate da Ida, la compagnia non ottenne mai il permesso di andare in tournée in Unione Sovietica.<sup>251</sup> Accordare a un simbolo vivente come Ida Kaminska, erede della madre del teatro yiddish e direttrice di un teatro statale in un paese sovietico, il permesso di esibirsi nella terra che aveva recentemente fatto assassinare i suoi artisti e smantellato tutti i teatri ebraici, restò sempre fuori questione.

In generale, per molti anni l'atteggiamento prevalente dei maggiorenti del partito comunista polacco nei confronti dell'artista e del suo teatro fu improntato a una diffusa cautela (condivisa anche dall'opinione pubblica), nel timore di essere accusati di discriminazione o, all'opposto, di eccessiva complicità con la minoranza ebraica. Un risvolto positivo di questo atteggiamento prudenziale fu il minore controllo amministrativo esercitato sul teatro yiddish rispetto ad altre strutture; la conseguenza negativa fu l'indifferenza mostrata nei confronti delle concrete proposte artistiche della compagnia: il ministro della cultura Włodzimierz Sokorski, ad esempio, per anni si sarebbe “dimenticato” di citare il teatro yiddish in occasione di manifestazioni pubbliche, dimostrando con i fatti di considerarlo un semplice paravento. Contro tale disinteresse Ida si batteva con ogni mezzo, consapevole che la visibilità era la carta più importante da giocare per garantire al Teatro Statale Yiddish la sopravvivenza. Nel 1962, per la prima volta, il governo di Varsavia prese ufficialmente in considerazione l'ipotesi di liquidare il teatro, adducendo la motivazione che l'edificio aveva sede in una struttura pericolante e che, a fronte delle spese sostenute, non poteva garantire l'affluenza di pubblico di altre scene drammatiche.<sup>252</sup> In quell'occasione prevalsero gli interessi propagandistici e alla fine si decise di salvare il teatro e di iniziare i lavori per

251. *Najstarszy w świecie*, a cura di Krystyna Nastulanka, «Polityka», 28 maggio 1966, [...]. Anche Ruth Taru Kowalska, nelle sue denunce, sottolinea che Ida si lamentava spesso dell'impossibilità di andare in Unione Sovietica.

252. Cfr. documenti del Ministro alla Cultura Tadeusz Giliński, 237/XVIII/26 e 237/XVIII/193, Archiwum Akt Nowych, Varsavia.

la costruzione di un nuovo edificio, ma ormai era chiaro che la scena yiddish era considerata un'enclave di cui un giorno la Polonia Popolare avrebbe potuto fare a meno.

Allo stesso modo, Ida Kaminska era oggetto di ammirazione e stima in seno all'ambiente culturale polacco, ma tutto sommato percepita come un "corpo estraneo". Considerato per esempio il diffuso riconoscimento del suo talento, sarebbe stato lecito attendersi che i cineasti polacchi si interessassero all'attrice, invece in tutto il ventennio del dopoguerra non le fu mai proposto alcun ruolo di rilievo.<sup>253</sup> Se ai registi cecoslovacchi Ján Kadár e Elmar Klos era bastato assistere a una replica degli *Alberi cadono in piedi* per proporre a Ida un ruolo da co-protagonista nel film premio Oscar *Il negozio al corso* (1965), le uniche interpretazioni cinematografiche dell'attrice nella Polonia del dopoguerra si limitarono a un ruolo secondario nel film per la televisione *Addio a Maria* (1966)<sup>254</sup> e a quello da co-protagonista – ma passato sotto silenzio – ne *L'abito nero* (1967).

*Il negozio al corso*, prima pellicola prodotta da un paese comunista dell'Europa Centrale e distribuita anche nei paesi democratici, compresi gli Stati Uniti (già nel gennaio del 1966), ottenne uno straordinario successo culturale e commerciale e regalò ulteriore visibilità a Ida Kaminska, sia in Polonia sia all'estero. Nel 1965 fu premiato con l'Oscar come miglior film straniero e l'anno successivo Ida – che dall'epoca di *Senza una casa* non aveva più avuto esperienze cinematografiche – fu candidata all'Oscar come migliore attrice protagonista. Insieme al primo attore Josef Kroner, magistrale

**253.** Gran parte delle fonti in circolazione le accreditano la partecipazione al dramma di Aleksander Ford sull'Olocausto, *Fiamme su Varsavia* (1949), ma l'attrice stessa chiarì che si trattava di una leggenda: «Non ho recitato in quel film, ho solo diretto un piccolo frammento. È tutto e me ne rammarico. Ancora quindici anni fa avrei potuto recitare molti ruoli. Oggi queste possibilità si sono ridotte», *Najstarszy w świecie* cit.

**254.** *Pożegnanie z Marią* (*Addio a Maria*, 1966). Regia: Jerzy Antczak. Realizzazione televisiva: Henryk Drygalski. Adattamento: Irena Strzemińska, dai racconti di Tadeusz Borowski *Addio a Maria* e *Da noi ad Auschwitz*. Fotografia: Paweł Minkiewicz. Scenografia: Anna Jarnuszkiewicz. Musica: Eugeniusz Rudnik. Interpreti: Tadeusz Łomnicki (Tadeusz), Ewa Wiśniewska (Maria), Zbigniew Zapasiewicz (Tomasz), Marian Kociniak (Piotr), Jan Matyjaskiewicz (Apoloniusz), Ida Kamińska (moglie del medico), Jan Świdorski (dirigente), Barbara Sołtyś (la sposa), Wojciech Duryasz (lo sposo). Ida Kaminska interpreta il ruolo secondario ma commovente della moglie di un medico, che dapprima riesce a fuggire dal ghetto e poi sceglie di farvi ritorno per raggiungere la figlia, rimasta prigioniera. Durata: 68'.

nel sottolineare il carattere tragico e farsesco della vicenda, ricevette inoltre una menzione speciale al Festival di Cannes e, nel 1967, un premio statale dal presidente cecoslovacco Antonin Novotny.

Il film fu il primo della cinematografia cecoslovacca a trattare il tema della Shoah e dell'antisemitismo slovacco e a mettere in luce l'efficiente collaborazione del governo clericofascista di Jozef Tiso nello sterminio degli ebrei. Il regista slovacco Kadár, che durante la guerra era stato imprigionato e aveva perso il padre in un campo di concentramento, avvertiva l'esigenza di creare un'opera che non avesse la pretesa di raccontare la tragedia dei sei milioni di ebrei uccisi dai nazisti, ma che fosse modellata sul destino di un singolo individuo. Persuaso dell'originalità del racconto *La trappola* (1962) di Ladislav Grosman, che ritrae con accenti tragicomici l'emergere del fascismo slovacco attraverso l'intreccio delle vite di un falegname e della proprietaria di una merceria, si mise in cerca degli attori. La scelta dell'interprete femminile, in particolare, si rivelò difficile perché a suo giudizio «la Cecoslovacchia non aveva attrici della precedente generazione che avessero un'esperienza di vita tale da poter creare un personaggio così complesso». <sup>255</sup> Quando però vide Ida Kaminska in scena, il regista si rese conto che l'artista «portava in sé il destino della vedova Lautmannová» <sup>256</sup> e che incarnava «il più potente memoriale del fascismo e delle sue vittime» <sup>257</sup> che egli avesse mai conosciuto.

Il film consente di ammirare la maestria di Kaminska nel regalare a un personaggio che avrebbe potuto facilmente trasformarsi in una macchietta, una *presenza* del tutto estranea ai piani originari dei registi: fu infatti solo dopo avere ridiscusso la caratterizzazione comica proposta da Kadár e Klos e avere ottenuto che l'anziana signora Lautmannová acquistasse una dimensione essenzialmente tragica che Ida accettò la parte. La sua Rozália Lautmannová non è soltanto una vecchina buona e dura d'orecchi, ma il corpo e la voce testimoniano un carattere sfaccettato formatosi nel corso di molti anni: è

255. Ján Kadár, «New York Herald Tribune», 23 gennaio 1966, <<http://www.criterion.com/current/posts/139-the-shop-on-main-street-not-the-six-million-but-the-one>>.

256. *Ibid.*

257. *Ibid.*

testarda ma gentile, indifesa ma determinata, aperta all'accoglienza di tutti ma salda nella fede e nelle tradizioni. La sordità la tiene all'oscuro dei provvedimenti filonazisti che stanno prendendo piede nel suo paese, la Slovacchia alleata del Terzo Reich, e renderà possibile il malinteso per il quale l'uomo che avrebbe dovuto espropriarla dell'attività commerciale si trasformerà in un valido aiutante. Nell'ultimo capitolo torneremo a trattare del film – a cui Ida prese parte recitando in slovacco – per soffermarci su alcuni interessanti “affioramenti” legati alla lingua yiddish.

Le crescenti tensioni politiche fecero sì che la meritevole creazione di Ida nel film *L'abito nero*, tratto da un romanzo di Stanisław Wygodzki,<sup>258</sup> fosse accolta con indifferenza al Festival di Praga.<sup>259</sup> Eppure la sua interpretazione di una madre angosciata in attesa del ritorno del figlio dalla guerra – pur ingessata dalla cornice di questo asfittico thriller psicologico – non era inferiore a quella dell'anziana bottegaia Lautmannová, protagonista della più sentimentale pellicola cecoslovacca. Entrambe creazioni misurate nei dettagli e di potente drammaticità, non tradiscono in alcun modo la scarsa esperienza di fronte alla macchina da presa lamentata da Ida e testimoniano la pienezza che caratterizza tutti i suoi personaggi, il richiamo pungente alla tragedia dell'Olocausto (anche quando non è esplicitato, come nell'*Abito nero*) e la versatilità del sentimento materno che sempre li permea. Assai differente fu però l'accoglienza riservata alle due interpretazioni: se la prima cadde presto nel dimenticatoio, la seconda meritò a Ida la candidatura all'Oscar. Alla nipote che lamentava il fatto che la vittoria fosse poi andata a Elizabeth Taylor, Ida avrebbe risposto: «Sono soddisfatta, mia cara. Sono un'attrice ebrea e per tutta la vita la cosa più importante

258. Stanisław (Szaja) Wygodzki (1907-1992): scrittore, poeta e traduttore di letteratura yiddish. Abbandonò il sionismo, abbracciato in gioventù su ispirazione del padre, per unirsi al movimento comunista. Trascorse la Seconda guerra mondiale in diversi campi di concentramento (tra cui Auschwitz e Dachau), nei quali perse anche una figlia. Tornò in Polonia nel 1947 e da quel momento la sua opera fu dominata dal tema dell'Olocausto e dal trauma dei sopravvissuti. Dopo la campagna antisemita del 1968 si trasferì in Israele, dove collaborò con la stampa in lingua ebraica e polacca concentrandosi sull'esperienza dei comunisti ebrei, dello stalinismo e dei fatti del 1968. Eugenia Prokop-Janiec, *Stanisław Wygodzki*, *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 10 ottobre 2016:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Wygodzki\\_Stanis%25%82aw](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Wygodzki_Stanis%25%82aw)>.

259. I. Kaminska, *My life* cit., pp. 262-263.

è stata il palcoscenico, per questo considero la candidatura un onore per me e per il teatro yiddish». <sup>260</sup>

In patria, però, il clima interno al Partito Operaio Unificato Polacco era di nuovo teso: Gomułka iniziò a diffidare dei funzionari di origine ebraica e dei ceti intellettuali e favorì l'ala più conservatrice e dogmatica del partito, alla quale si associarono gli ex-combattenti dell'Armia Ludowa (Armata Popolare), i cosiddetti "partigiani", capitanati dal generale Mieczysław Moczar. Insieme, questi due gruppi attaccarono i liberali con una propaganda venata di antisemitismo, che aspirava a epurare il Ministero degli Interni e l'esercito degli ultimi esponenti di origine ebraica, mentre Gomułka intensificò la campagna di repressione contro gli intellettuali, accusandoli di non comprendere il ruolo dell'arte in uno stato socialista: l'attività di molti giornali fu ostacolata e circoli di resistenza critica come il club Krzywe Koło smantellati. Ebrei e intellettuali diventarono i capri espiatori anche di un altro conflitto maturato in seno al partito, uno scontro di stampo generazionale che contrapponeva le vecchie guardie dell'apparato ai giovani che aspiravano a fare carriera.

La situazione precipitò nell'estate del 1967, quando Israele sconfisse la coalizione di stati arabi sostenuta e armata dall'Unione Sovietica, che perse così prestigio e fu presa dal timore di lasciarsi sfuggire l'influenza su quella regione. La Guerra dei Sei Giorni fece detonare le tensioni interne, incrinando anche la posizione del Teatro Statale Yiddish e della sua direttrice. Il 12 giugno il governo polacco ruppe le relazioni diplomatiche con Israele, espellendone l'ambasciatore e condannando ufficialmente «l'aggressione», mentre il teatro fu scelto dai rappresentanti di numerose ambasciate come luogo davanti al quale stazionare con le proprie auto in segno di protesta per l'indebita cacciata del collega. Il 19 giugno, al Congresso dei Sindacati dei Lavoratori, Gomułka (che forse temeva un attacco personale per via dell'origine ebraica della moglie) accennò per la prima volta alla presenza di «circoli sionisti» e alluse all'esistenza di una «quinta colonna» di ebrei schierati al fianco di Israele, invitandoli a lasciare la Polonia. Il discorso di Gomułka infiammò una ignobile campagna antisemita, che per ragioni di correttezza

260. Ivi, p. 247.

politica fu sempre definita antisionista. Moczar ne approfittò per sferrare l'attacco finale ai vertici del partito, allo scopo di stanare i fantomatici sionisti nascosti al suo interno; il generale Wojciech Jaruzelski, esponente dei più alti ranghi militari, gli fece eco accusando gli Stati Uniti di capeggiare un complotto sionista internazionale.

Come già accaduto nell'URSS staliniana, la parola «sionismo» si trasformò in un'etichetta svuotata di ogni significato storico-filologico, utile a creare un nemico del popolo facendo riaffiorare nella società polacca tutti i vecchi risentimenti e pregiudizi contro gli ebrei.<sup>261</sup> La sola origine ebraica divenne spia dell'appartenenza a organizzazioni sioniste internazionali, nonostante si trattasse di un evidente controsenso dal momento che i pochi ebrei rimasti in Polonia avevano volutamente scelto di non emigrare in Israele negli anni precedenti e nella gran parte dei casi erano persone completamente assimilate e ferventi comunisti. Questi cittadini si scoprirono improvvisamente traditi dal progetto politico nel quale avevano riposto fiducia e il caso di Ruth Taru Kowalska dà la misura dello sconvolgimento che ciò rappresentò per molti di loro. Se nell'estate del 1966 l'attrice riferiva ancora della frequenza con cui il segretario dell'Ambasciata israeliana assisteva agli spettacoli del Teatro Statale Yiddish suggerendo si trattasse di un pretesto per qualche incontro dietro le quinte, il 31 maggio 1967 comparve di fronte al suo interlocutore in uno stato di grande nervosismo e prostrazione a causa della posizione assunta dall'Unione Sovietica contro Israele, giungendo a parlare esplicitamente di un ritorno dell'antisemitismo in Polonia. Nella relazione stilata dopo l'incontro, il responsabile del servizio di sicurezza annotò: «nel fervore dell'eccitamento "Helena" ha dimenticato le proprie idee internazionalistiche e rivoluzionarie» e «il modo di interpretare i fenomeni e il giudizio sulla situazione attuale hanno smascherato la sua identità di sciovinista e di sostenitrice del nazionalismo ebraico».<sup>262</sup>

**261.** Per una presentazione delle forme della neolingua nel 1968, manifestazione estrema del discorso propagandistico, cfr. Monika Woźniak, *La lingua della propaganda ufficiale polacca nel 1968*, in *I linguaggi del Sessantotto. Atti del convegno multidisciplinare Libera Università degli Studi "San Pio V"*, a cura di Matilde de Pasquale, Giovanni Dotoli, Mario Selvaggio, Editrice APES, Roma 2008, pp. 307-322.

**262.** La relazione si concludeva con l'ipotesi che le informazioni fornite da Ruth Taru Kowalska anche in quel turbolento colloquio potessero fare parte di un dop-

Com'era immaginabile, i controlli dei servizi segreti su Ida Kaminska e i membri del teatro – avviati all'inizio degli anni Sessanta – si intensificarono alla fine del decennio, anche perché l'attrice non acconsentì mai a condannare l'operato di Israele e approfittò di ogni occasione pubblica per dichiarare la propria distanza dall'associazione socio-culturale che rappresentava gli ebrei in Polonia e che invece lo aveva fatto.

In questo clima di forte tensione, Ida festeggiò cinquant'anni di carriera teatrale: alle celebrazioni, inizialmente previste per giugno e poi «per ragioni tecniche»<sup>263</sup> posticipate al 18 settembre, presero parte i più importanti esponenti del mondo culturale polacco, che in tal modo desideravano esprimere solidarietà a lei e a tutta la popolazione ebraica. Nel corso della serata l'artista propose alcune scene da *Mirele Efros* e *Madre Courage*, intervallate dalla proiezione in anteprima del documentario biografico *Il suo teatro*, realizzato da Władysław Forbert, regista e figlio del celebre fotografo e produttore cinematografico. Il film si conclude con l'immagine di Ida che osserva con gravità, come presagendo l'immediato futuro, la sala in costruzione del nuovo teatro yiddish, uno spazio che aveva sognato a lungo e nel quale non avrebbe mai recitato. La manifestazione fu corredata di discorsi ufficiali da parte delle autorità e di rappresentanti del mondo

pio gioco della donna (annotazione del [...] giugno 1967 successiva all'incontro condotto da Bronisław Sanetra con "Helena" tenutosi il 31 maggio). Il rapporto successivo è datato 20 gennaio 1968 e si riferisce all'incontro avvenuto tra Sanetra e l'attrice il 19 gennaio, il primo da quello di maggio dell'anno precedente. La polizia tornò a contattare Taru Kowalska ipotizzando che la reazione fosse dovuta al fatto che una parte della sua famiglia abitava in Israele e che per questo motivo fosse «caduta preda dell'isteria del suo ambiente» e che dopo qualche tempo fosse possibile trovare un accordo. Sanetra però riferì che l'attrice non si esponeva a condannare il mancato rientro in Polonia e la richiesta di asilo politico negli Stati Uniti avanzata da Henryk Grynberg e che manifestava la propria solidarietà con i molti cittadini ebrei licenziati dalle loro posizioni, sostenendo che si trattava di persone che avevano sacrificato se stesse per la causa comunista. In conclusione Sanetra annotò: «in precedenza [Helena] aveva condannato la dir. del teatro Ida Kaminska e il marito per il loro sciovinismo ebraico; attualmente sta dalla loro parte. Non ha fornito altre informazioni degne di nota. A queste condizioni ritengo che mantenere ulteriori contatti con lei sia inutile. Sarebbe invece opportuno seguire il suo comportamento e porre sotto osservazione i suoi contatti al fine di trovare un'eventuale via d'accesso a persone legate direttamente al movimento sionista». IPN BU 001043/1599 Ruth Taru Kowalska, Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.

**263.** Lettera firmata del comitato organizzatore delle celebrazioni e indirizzata al direttore generale dello SPATIF Stanisław Siekierko, 2 maggio 1967, Cart. personale di Ida Kamińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsavia.

culturale ebraico e polacco. Il primo a prendere la parola fu il viceministro alla cultura Kazimierz Rusinek, che nella sua orazione non dimenticò di deplorare l'aggressione compiuta dallo Stato di Israele. In risposta, Ida si rivolse agli ebrei presenti in sala dichiarando che in un momento così grave non era libera di dire esplicitamente tutto ciò che avrebbe voluto, ma che condivideva con loro gli stessi sentimenti: le sue parole furono accolte da un applauso fragoroso.<sup>264</sup>

Nei primi mesi del 1968 la censura del governo nei confronti dello spettacolo *Gli avi* del vate Adam Mickiewicz, diretto da Kazimierz Dejmek, scatenò la protesta dei ceti intellettuali e degli studenti, la cui opposizione fu stroncata brutalmente dalla polizia e ufficialmente presentata come un effetto della congiura sionista. In quegli stessi mesi si moltiplicarono le delazioni inerenti il Teatro Statale Yiddish e i suoi attori. Scorrendo i numerosi rapporti segreti – che contengono l'accurata descrizione dell'atteggiamento tenuto dai membri della compagnia all'estero, i costi sostenuti dallo stato per il mantenimento della struttura e la proposta di sospendere le tournée all'estero – si ricava l'impressione che il governo stesse preparando il terreno per la liquidazione del teatro.

Entro la fine di quello che sarebbe passato alla storia come “il marzo 1968” la purga antisemita portò all'espulsione dal partito di oltre ottomila membri, mentre un numero imprecisato di cittadini perse il posto di lavoro a causa di colleghi ambiziosi o vendicativi.<sup>265</sup> Qualche settimana più tardi Ida Kaminska si unì ad altre migliaia di ebrei polacchi dando luogo all'ultima emigrazione ebraica di massa del xx secolo.<sup>266</sup> L'esodo forzato fu vissuto come una tragedia dagli emigranti, che si consideravano cittadini polacchi, e rappresentò una perdita immensa per la cultura polacca, depauperata di mol-

264. I. Kaminska, *My life* cit., p. 255.

265. Con la formula “Marzo '68 polacco” si fa riferimento a un insieme di eventi e dinamiche di difficile inquadramento perché tutt'oggi oggetto di dibattito e polemica tra gli storici. Per un approfondimento cfr. Jerzy Eisler, *Polski rok 1968*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2006 e Dariusz Stola, *Kampania antysyjoni-styczna w Polsce 1967–1968*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

266. Secondo i dati del Ministero degli Interni, tra il 1967 e il 1971 abbandonarono la Polonia 13.333 cittadini ebrei insieme ai membri delle proprie famiglie: il 28% di essi si stabilì in Israele, mentre i gruppi più numerosi si trasferirono in Danimarca e in Svezia. Oltre il 30% degli emigranti possedeva un alto grado di istruzione. August Grabski, Andrzej Rykała, *Żydzi w Polsce 1944-2010*, in Aa. Vv., *Atlas historii Żydów polskich*, Demart, Warszawa 2010, p. 414.

ti esponenti della sua intelligenza. A differenza della casa editrice Idish Buch, il Teatro Statale Yiddish non fu soppresso ma snaturato dall'interno e con quella trasformazione fa i conti tutt'oggi.<sup>267</sup> Partita Ida Kaminska, le successe alla direzione per brevissimo tempo Juliusz Berger, poi nel 1970 prese le redini della struttura, per tenerle quarant'anni, Szymon Szurmiej, che restò sempre schierato dalla parte del potere.

Con l'esilio di Ida Kaminska, in Polonia si concluse definitivamente la stagione vitale del teatro yiddish, inaugurata da molti artisti nel XIX secolo e difesa nel secondo Novecento da Ida e dalla sua visione coraggiosa e utopistica. Artista concreta ed esigente, Ida Kaminska sapeva bene di dovere gettare nuove basi affinché il teatro yiddish del dopoguerra rimanesse un luogo di viva interrogazione e reazione al rivolgimento provocato dalla Seconda guerra mondiale. Nonostante i compromessi con il potere, sulla scena seppe scansare il ruolo di predicatrice e conservare la propria individuale postura artistica. Fu in grande misura merito suo se il teatro

**267.** A detta di Henryk Grynberg, che assistette a una rappresentazione nel 1993, sulle scene del Teatro Yiddish recitavano quasi solo attori non ebrei, che farfugliavano in uno yiddish a tal punto incomprensibile da convincerlo ad abbandonare la sala al primo intervallo. Chi scrive ha assistito di persona ad alcune produzioni, tra cui *Ach! Odessa – Mama* nel 2013, musical interpretato quasi interamente in polacco e ispirato alle avventure di Benya Krik (bandito nato dalla penna di Isaac Babel), che dispiegava una *yiddishkhey* da cartolina e tradiva la povertà creativa e il livello dilettantistico dei suoi realizzatori. Szymon Szurmiej ha retto le fila del teatro per quarantaquattro anni e alla sua morte, nel luglio del 2014, la direzione è passata nelle mani della moglie Gołda Tencer. Nel 2015 si sono tenuti i festeggiamenti per il sessantesimo anniversario dalla nazionalizzazione del teatro con due spettacoli commissionati a giovani registe polacche, che hanno tentato di svecchiare l'immagine polverosa e amatoriale del teatro (che da tempo non è più tenuto in considerazione dalla critica), intrecciando i testi della tradizione con il trauma e la memoria dell'Olocausto (è il caso del *Dibbuk* diretto da Maja Kleczewska) o affrontando direttamente alcuni spinosi interrogativi sulla necessità o meno di un teatro yiddish al giorno d'oggi (*Gli attori ebrei*, una sorta di *mockumentary* diretto da Anna Smolar). È interessante inoltre annotare che la nazionalizzazione, che come si è visto era stata auspicata da Ida, viene tuttora interpretata come una condizione favorevole e decisiva per la sopravvivenza del teatro, nonostante dal primo gennaio 2006 esso abbia mutato profilo istituzionale, entrando nel registro delle istituzioni culturali sotto l'egida del Voivodato della Masovia, in comunione (anche dal punto di vista finanziario) con il Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale. Questo mutamento ha fatto sì che dalla denominazione ufficiale del teatro scomparisse l'aggettivo "statale". In quell'occasione Szurmiej aveva anche annunciato di volere cambiare il nome in Teatro Artistico Ebraico di Varsavia Ester Rokhl e Ida Kaminska, un chiaro rinvio anche all'eredità del *vykri*: tale proposito, però, non è mai stato realizzato. Il 9 giugno 2016 il teatro si è ritrovato senza sede perché la proprietà dell'edificio, che fino all'anno prima apparteneva all'Associazione socio-culturale degli ebrei in Polonia, è passata a una società di investitori immobiliari.

yiddish rinacque dalle ceneri della Shoah e poté presentare alla Storia un volto nuovo, senza ridursi a una rievocazione fieristica del mondo degli ebrei barbuti dello *shtetl*, degli artigiani sognatori e delle belle ragazze brune dalle lunghe trecce. La lingua yiddish innervò un vasto repertorio di storie e personaggi, incorporando nella sua melodia un profondo anelito di integrazione, di incontro tra identità e culture al riparo da ogni obbligo di assimilazione. Forse come nessun altro, Ida cercò per tutti gli anni del dopoguerra di creare attraverso il teatro uno spazio comune in cui realizzare una reciproca apertura tra cultura ebraica e polacca, nel segno di un'alleanza tra lingua, identità e alterità altrove spesso solo teorizzata. Per conseguire questo obiettivo comprese che era necessario che le due culture si conoscessero; per davvero; e prestò sempre la massima attenzione a non isolarsi, a non ripararsi nel recinto del ghetto culturale, ma a lottare per essere riconosciuta parte integrante della cultura della Polonia.

In un'intervista rilasciata alla radio polacca nel 1966, Ida definì il proprio progetto «poco logico» e governato dal cuore, ma se il suo teatro non si degradò a balocco sentimentale fu perché l'artista credeva fermamente che in Polonia fossero rimaste le radici della *yiddishkhey* (a differenza di Adolf Rudnicki che, più pessimista o realista, vedeva solo un ramo scampato alla distruzione) ed era convinta che occuparsi delle radici avrebbe portato alla nascita di nuovi frutti.<sup>268</sup> Curare le radici significava non dimenticare l'originaria ispirazione didattica del teatro yiddish e coltivare memoria del passato e della «Grande Disgrazia»<sup>269</sup> condividendo la scena con i propri antenati. Come testimonia Henryk Grynberg, non certo propenso a concessioni spiritualistiche, se nel teatro yiddish i defunti vivevano a fianco dei vivi «ciò non è mai stato più vero del teatro del dopoguerra di Ida Kaminska, in cui le anime che abitavano il teatro ebraico mi stregarono come a suo tempo accadde a Franz Kafka, ma alla lettera perché dopo l'Olocausto».<sup>270</sup> Un ingrediente fondamentale di questo dialogo, intrecciato ogni sera tra passato e futuro, tra gli avi, gli attori e gli spettatori, era la nostalgia. Facendoci guidare dalle osservazioni di un compagno di lavoro dell'attrice come

268. *Kwadrans z Idą Kamińską*, intervista radiofonica a cura di Helena Cieślińska, 26 novembre 1966, [...], cartella 1/1430 Televisione Polacca, rassegna stampa.

269. *Ibid.*

270. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

Jakub Rotbaum,<sup>271</sup> possiamo supporre che Ida avesse un'idea precisa della nostalgia come bacino emotivo indispensabile all'incontro teatrale: una nostalgia intesa come desiderio e tensione dinamica, come potente antidoto all'immobilismo cui condannano sia il rimpianto sia la malinconia. Nei prossimi capitoli cercherò di delineare meglio questa ipotesi entrando nel vivo di due sue grandi creazioni attoriali, che attraverso la figura immortale della *yidische mame* trasformano uno *jargon* di nicchia in una lingua universale.

271. Per Ida la nostalgia era un imprescindibile «ponte tra noi e il passato» (*Jakub Rotbaum, czyli dwa teatry. Cz. II Teatr polski*, intervista a cura di Anna Hannowa, «Teatr», 49, 9, 1994, p. 41), mentre sembrava interessare meno Jakub Rotbaum. Nelle interviste il regista tendeva a esprimersi con il linguaggio dell'epoca a favore di un teatro popolare ed educativo, che stimolasse l'ottimismo, ma in occasione di un colloquio con Alina Sachabińska, alla domanda se la gente avesse bisogno di un teatro didattico, rispose che compito del teatro era risvegliare nello spettatore qualcosa di cui, inconsapevolmente, aveva nostalgia. Oggi, una posizione decisamente contraria alla rievocazione nostalgica (nella sua versione più deteriorata, ben lontana dalla proposta poetica di Kaminska) è espressa dal regista e attore Rafael Goldwaser, fondatore del teatro yiddish Der LufTeater di Strasburgo: Rafael Goldwaser, *Nostalgia w teatrze żydowskim to droga donikąd*, «Cwiszn. Żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce», 4, 2010, pp. 34-36.

**Indomita  
yidishe mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale**



aA

Figura 2. Ester Rokhl e Ida Kaminska.



Figura 3. Da sin. Zygmunt Turkow, Yosef Kaminski, Ester Rokhl Kaminska, la piccola Ruth Turkow e Ida Kaminska. Varsavia 1922.



Figura 4. Al centro, Ester Rokhl, madre del suo ensemble. 1923 (circa).



Figura 5. Ida Kaminska e Zygmunt Turkow con il proprio ensemble a Vilnius. Ventennio tra le due guerre.



Figura 6. Wiktor Melman, Ida, Erika Rosner e Meir Melman di fronte alla casa editrice Idish Buch. Anni Cinquanta.



147

Figura 7. Ida all'inizio degli anni Sessanta tra le rovine del Teatr Kaminski.  
*Fotografia di Tadeusz Rolke, pubblicata sulla rivista "Ty i Ja", n. 1 (21), gennaio 1962.*



**Parte seconda.  
Le opere**

aA



## II. *Mirele Efros*

aA

### 1. L'incontro con Jacob Gordin

151

Sono i primi, confusi, giorni dell'esilio. Ida Kaminska ha lasciato definitivamente la Polonia il 23 agosto 1968 e si trova bloccata a Vienna, in attesa di essere raggiunta dal figlio Wiktor e dal genero Karol Latowicz, ricoverato in ospedale. Come molti cittadini ebrei polacchi che sono stati spinti a emigrare nei mesi successivi alla campagna antisemita, anche la famiglia Kaminski-Melman ha fatto domanda per stabilirsi definitivamente in Israele. La richiesta di emigrazione, presentata il 2 luglio insieme al marito Meir Melman, alla figlia Ruth e alla nipote Erika e accolta il 24 luglio, impone la rinuncia alla cittadinanza polacca.<sup>1</sup> Dal momento che l'Unione Sovietica ha interrotto i rapporti diplomatici con Israele l'iter burocratico include la mediazione dell'ambasciata del Regno dei Paesi Bassi, che si impegna a conferire il visto necessario e a prendere in consegna il passaporto polacco. In realtà, per Ida come per altri emigranti, la meta reale del trasferi-

1. Tutta la documentazione ufficiale inerente la direttrice del Teatro Statale Yiddish sarà raccolta negli «atti personali del cittadino straniero Ida Kaminska», oggi conservati presso l'Istituto per la memoria nazionale di Varsavia, IPN BU 1268/26577.

mento sono gli Stati Uniti: là, infatti, l'attrice è convinta che la attendano concrete proposte di lavoro, legate alla ripresa di fortunate collaborazioni con il regista slovacco Ján Kadár e con l'impresario Harold Leventhal,<sup>2</sup> già responsabile della tournée americana del Teatro Statale Yiddish nell'autunno dell'anno precedente.

Mentre è trattenuta nel limbo austriaco, Ida accetta l'offerta dell'organizzazione non governativa Jewish Agency for Israel, dal 1929 responsabile dell'immigrazione (*aliyah*) e dell'insediamento in Israele di più di tre milioni di ebrei, di visitare lo Stato di Israele a spese dell'associazione. Il viaggio è stato pensato per soddisfare un desiderio esclusivamente privato, riabbracciare il fratello Yosef e i parenti del marito, ma in Israele l'artista trova ad attenderla una folla di ammiratori, che reclama con insistenza *Mirele Efros* e le riporta alla mente le parole della madre, che molti anni prima aveva predetto: «Figlia mia, reciti da tutta la vita e hai messo in scena più di un centinaio di opere, ma [ricordati che] dovrai sempre tornare a *Mirele*».<sup>3</sup>

Questo titolo, che dice poco anche agli storici del teatro, designa uno dei più celebri drammi del teatro yiddish, popolare al pari del *Dibbuk* di Sholem An-ski e di *Tevey lattivendolo* di Sholem Aleichem (poi trasformatosi nel celebre musical *Fiddler on the Roof*). *Mirele Efros* è una delle opere più riuscite di Jacob Gordin,<sup>4</sup> intellettuale ebreo russo trapiantato a New York e qui divenuto un prolifico drammaturgo. Autore di opere che rivoluzionarono la scena teatrale yiddish america-

2. Harold Leventhal (1919-2005), figlio di ebrei ortodossi immigrati dall'Ucraina e dalla Lituania, membro della Young Communist League, intraprende una prolifica carriera nell'industria musicale in qualità di manager del gruppo The Weavers, giocando un ruolo importante nella rinascita della musica folk nell'America degli anni Cinquanta, in particolare come voce di protesta durante l'epoca del maccartismo. Successivamente diventa manager di artisti come Woody e Arlo Guthrie, Judy Collins e Joan Baez e fa conoscere in America Jacques Brel e Miriam Makeba. A partire dagli anni Sessanta si dedica anche alla produzione cinematografica e teatrale.

3. Ida Kaminska, *My life* cit., p. 280.

4. Jacob (Ya'akov) Gordin (1853-1909): promotore dell'idea di un «teatro educativo», fu il più influente e notevole esponente della drammaturgia yiddish, nonostante la qualità delle sue opere fosse spesso modesta. Cfr., oltre ai volumi di questa serie, la biografia curata dalla nipote Beth Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare. The Life and Legacy of Jacob Gordin*, Syracuse University Press, Syracuse-New York, 2007 e lo studio di Barbara Henry, *Rewriting Russia. Jacob Gordin's Yiddish Drama*, University of Washington Press, Seattle 2011.

na e influenzarono anche quella europea, Gordin non era, paradossalmente, un grande estimatore della lingua yiddish. Il padre era un sostenitore dell'Illuminismo ebraico (Haskalah) ma anche un seguace del chassidismo Chabad, che poneva l'accento sull'importanza della conoscenza intellettuale nel processo di avvicinamento a Dio. Per il figlio aveva previsto un'educazione atipica, in cui l'istruzione domestica sostituiva la locale scuola ebraica per bambini (*cheder*) e la lingua russa aveva perlopiù soppiantato lo yiddish anche tra le mura di casa. Pur considerando il russo la propria lingua madre e identificandosi in primo luogo come russo e solo in seconda istanza come ebreo, Jacob Gordin seppe tuttavia sfruttare la propria conoscenza e sensibilità per la cultura yiddish e creò una galleria di personaggi che si imposero nel repertorio di questo giovanissimo teatro. Un teatro, quello yiddish, che come abbiamo visto era parte integrante di una cultura transnazionale, multi-etnica e plurilinguistica, che non si lasciava facilmente ridurre a una identità compatta, ma sulla scena negoziava le forme e le funzioni dell'identità ebraica moderna.<sup>5</sup>

In Russia, Gordin scrisse per giornali di sinistra, si schierò a favore dell'indipendenza dell'Ucraina e occasionalmente lavorò come critico teatrale, dedicando tuttavia l'impegno maggiore ai movimenti di riforma agraria. Influenzato dal movimento stundista,<sup>6</sup> nel 1880 fondò la Fratellanza Biblica Spirituale (Dukhovno-Bibleyskoye Bratstvo), improntata al rifiuto del Talmud, delle feste ebraiche e dei rituali (tra cui quello del matrimonio e della circoncisione) e orientata all'accoglienza dei principi morali della Bibbia, degli ideali di fratellanza e amicizia, e al lavoro agricolo. Nel 1891, all'età di trentotto anni e più vecchio della maggior parte degli immigranti, sbarcò a New York con il sogno di realizzare una comune socialista dedicata all'agricoltura. Poiché il progetto stentava a decollare, Gordin si rivolse alla stampa, che viveva anni di fermento e aveva prodotto un gran numero di giornali e riviste specializzate, affiliati a differenti posizioni politiche. Sia i conservatori religiosi sia gli attivisti socialisti

5. B. Henry, *Rewriting Russia* cit., p. 12.

6. Corrente evangelica nata all'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento nella Russia meridionale (in corrispondenza dell'attuale Ucraina) e il cui sviluppo si interseca con la penetrazione del protestantesimo tedesco.

avevano compreso che per raggiungere un uditorio vasto e composto da immigrati provenienti da ogni parte dell'Est Europa avrebbero dovuto servirsi dell'unico idioma a tutti comprensibile: lo yiddish. Una lingua che si era sviluppata come lingua parlata e che ancora richiedeva l'affinamento di un metodo compositivo e nella quale Gordin si trovò a scrivere, probabilmente, per la prima volta in vita sua. Uno dei suoi primi scritti, un dialogo tra Dio e un povero sarto ambientato in Paradiso e pubblicato sul settimanale socialista «Di Arbayer Tsaytung» (Il giornale dei lavoratori), finì nelle mani dell'attore Sigmund Mogulesko, che ne riconobbe il potenziale drammaturgico e lo trasformò in un monologo. Poco dopo Gordin fu contattato dal grande attore tragico Jacob Adler,<sup>7</sup> da tempo in cerca di materiale drammaturgico differente da quello operettistico e melodrammatico proposto da autori come Goldfaden, Moïshe Hurwitz e Yosef Lateiner. Adler invitò Gordin, che in quel momento stava lavorando al primo copione, ad assistere a un suo spettacolo all'Union Theatre, ma l'impressione ricavata dallo scrittore fu estremamente negativa: «tutto ciò che ho visto è lontano dalla vita ebraica: scadente, falso e brutto».<sup>8</sup>

Avvicinandosi al mondo del teatro, Gordin si proponeva invece di portare sulle scene un dramma realistico; in cerca di trame aderenti alla vita si rivolse a un fatto di cronaca, che gli offrì lo spunto per *Siberia, dramma di vita vera in quattro atti e un prologo* (1891), successivamente acquistato e portato in scena da Adler. Questo primo *lebensbild* segnò una svolta per lo scrittore e gli aprì le porte dell'effervescente entourage teatrale yiddish newyorchese. Una delle istituzioni culturali chiave nella vita degli immigrati che affollavano il Lower East Side, il teatro yiddish offriva un intrattenimento popolare, ma era anche arena di scontri tra differenti ideologie politiche e personalità artistiche, era un esercizio commerciale, uno strumento di acculturazione o, all'opposto, di consolidamento della propria differenza linguistico-culturale.

Da quel momento Jacob Gordin dedicò la vita a comporre testi per la scena, cercando un equilibrio tra la necessità

7. All'attore è dedicato il volume terzo di questa serie: Antonio Attisani, *Da Odesa a New York: una Grande Aquila, un re dello shund e altre stelle vagabonde*, Accademia University Press, Torino 2016.

8. B. Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare* cit., p. 42.

di adattarli alle esigenze delle compagnie e alle aspettative del pubblico e il desiderio di rivoluzionare le consuetudini teatrali in direzione di una maggiore autenticità, in linea con quanto cercavano di fare, altrove, autori come Zola, Hauptmann e Tolstoj. Animato dalla convinzione che il teatro potesse trasformare le aspirazioni (anche culturali) delle masse ed educare l'anima del popolo ebraico, Gordin scriveva le sue opere in un linguaggio colloquiale che sostituiva il *daytshmerish* (yiddish germanizzato), ambientava le vicende in uno scenario realistico e contemporaneo e pretendeva che gli interpreti si attenessero fedelmente al testo, senza gigioneggiare.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo prese avvio una stagione nuova per il teatro yiddish americano, una *Golden Age* (1891-1910) a tal punto debitrice del lavoro del drammaturgo da essere soprannominata *Gordin Age*. Nel breve arco di un decennio «l'ultimo degli Illuministi yiddish d'America»<sup>9</sup> diede vita a un ampio catalogo di drammi cuciti su misura per specifici interpreti. Le sue opere si rifacevano al modello della *pièce bien faite*, codificato da Eugène Scribe e Victorien Sardou, utilizzato per la costruzione di drammi didattici da Dumas figlio e poi brillantemente superato da George Bernard Shaw e soprattutto da Henrik Ibsen. Gordin ammirava profondamente il drammaturgo norvegese, con il quale condivideva, tra l'altro, un'attenzione particolare per il mondo femminile. Il suo orientamento socialista, all'epoca assai comune, lo indusse a protestare contro i maltrattamenti subiti dalle donne e a sviluppare tematiche giudicate scabrose, quali l'amore al di fuori del vincolo matrimoniale e il lesbismo. Beth Kaplan, nipote del drammaturgo e autrice di una biografia dalle venature enfatiche, ipotizza che questa sensibilità scaturisse dal profondo attaccamento che Gordin nutriva per la madre, una devota casalinga di cui non conosciamo neppure il nome, ma che costituì sicuramente il primo legame dello scrittore con la lingua yiddish, *mame-loshn* che venne poi bandita dal padre. Il desiderio del figlio di immortalare la genitrice attraverso la scrittura si sarebbe tradotto in numerosi personaggi materni che, al di là dell'importante ufficio familiare,

9. Così lo soprannominò il critico Shmuel Niger, *Dertseyers un romanistn*, Varhayt Publishing Company, New York 1916, pp. 198-199, cit. in Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish Stage*, University of Iowa Press, Iowa City 2002, p. 32.

nei drammi assurgono al ruolo di figure dell'origine: a uno dei personaggi l'autore farà dire infatti che «chi non ha una madre non ha una casa». <sup>10</sup> Un esempio di questo vincolo fortissimo tra la figura della madre, la lingua yiddish e la casa come origine è riscontrabile in *Senza una casa*, dramma più volte portato in scena sia da Ester Rokhl sia da Ida e da quest'ultima immortalato anche nella pellicola di Aleksander Marten di cui si è parlato nel capitolo precedente.

Il lavoro di Jacob Gordin sui personaggi femminili creò inoltre le condizioni per espandere le possibilità espressive delle attrici yiddish, all'epoca ancora in ombra rispetto ai colleghi uomini. Grandi interpreti della scena come Berta Kalish, Sara Adler, Keni Liptzin ed Ester Rokhl Kaminska attribuirono la propria fioritura alla penna di Gordin e furono spesso identificate con le sue eroine e la loro lotta per la libertà, contrapposta alle convenzioni e destinata a soccombere sotto il giogo dell'ipocrita società circostante. Basti pensare al destino a cui vanno incontro le protagoniste di due drammi allestiti spesso sia in America sia in Europa e che furono sempre una presenza costante all'interno del repertorio di Ester Rokhl e Ida Kaminska. La protagonista di *Sonata a Kreutzer* (1901), da Tolstoj, rimane incinta di un *goy* (un non ebreo) e viene condannata a trasferirsi in America, dove la grossolanità del nuovo ambiente e la relazione fedifraga del marito con la sorella la condannano alla follia; in *L'orfana Chasie* (1903), invece, una povera fanciulla di campagna vittima delle angherie di ricchi parenti viene sedotta e abusata: entrambe le eroine sceglieranno di suicidarsi prima che cali il sipario.

Nonostante la volontà di prendere a modello Ibsen, è però indubbio che i risultati del drammaturgo yiddish non siano altrettanto geniali: se Ibsen è capace di insufflare la vita in personaggi complessi e sfaccettati, per poi mettersi da parte e lasciare a loro la parola, Gordin spesso non riesce a concedere tale libertà alle sue creazioni e le carica della paternalistica urgenza di ammaestrare gli spettatori attraverso esortazioni morali, messaggi politici e lezioni sul mondo dei gentili. <sup>11</sup> Un'eccezione è rappresentata forse dalla pièce *Mirele Efros*, «uno dei pochi lavori in cui il messaggio pressante

10. B. Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare* cit., p. 13.

11. Ivi, p. 180.

dell'autore non è recapitato direttamente dai personaggi, ma si rivela attraverso l'azione del dramma».<sup>12</sup>

*Di idische kenigin Lir, oder Mirele Efros, lebensbild in fir aktn* (La regina Lear ebrea, o Mirele Efros, dramma di vita vera in cinque atti) è ambientato nella seconda metà del XIX secolo e narra la storia di una ricca vedova di Grodno che viene sfidata da un'astuta nuora e privata della propria autorevolezza – sia dal punto di vista affettivo che economico – all'interno della famiglia. Il dramma ha inizio a Stuck, cittadina in cui la facoltosa Mirele Efros giunge accompagnata dai propri servitori e familiari per organizzare il matrimonio del figlio maggiore, Yosele, con una ragazza di nome Sheindele, che essa stessa ha scelto perché proviene da una famiglia povera ma rispettabile, discendente di una dinastia rabbinica. I genitori della futura sposa, Nuchemce e Chana Dvoira – e in particolare quest'ultima, donna gretta e arrivista – vogliono approfittare della situazione e tentano di estorcere quanto più denaro possibile alla futura consuocera che, offesa, decide di rompere il fidanzamento e fare ritorno a Grodno. Yosele, però, si sente già innamorato di Sheindele, pur avendola vista soltanto in fotografia, e prega la madre di ritornare sui suoi passi. Mirele Efros acconsente, a patto che il matrimonio venga celebrato all'istante. In occasione della cerimonia la matrona Efros elargisce generose elemosine ai più bisognosi e fa la conoscenza di Sheindele, che si mostra umile e assennata. Dopo la commemorazione rituale del defunto Shloime Efros, marito di Mirele, attraverso l'orazione funebre *El malei rachamim* in cui si prega per l'anima del deceduto, si dà inizio alla cerimonia di nozze.

Il secondo atto si svolge a distanza di tre anni, nella casa di Mirele Efros a Grodno, dove si trova raccolta tutta la famiglia allargata. Sheindele si rivela di giorno in giorno più prepotente, mentre i suoi genitori si spingono al punto da mettere in dubbio l'onestà dell'operato di Shalmen, da anni amministratore e amico della padrona di casa. Offeso, l'uomo abbandona la famiglia Efros. Sapendo di non potere contare sul marito, che giudica pavido, Sheindele cerca di sobillare Daniel, figlio minore di Mirele, contro la madre, per convincerla a cedere alla nuova generazione la gestione del

12. Ivi, p. 86.

patrimonio di famiglia. A questo punto Mirele confessa che il marito è morto coperto di debiti e che lei ha consacrato i diciotto anni successivi a ricostruire le ricchezze della famiglia Efros, potendo contare solo sulla propria intraprendenza e laboriosità. I figli e la nuora accolgono la notizia stupefatti e Mirele decide di lasciare a loro tutti i beni di cui è in possesso. L'amministrazione di casa Efros passa allora nelle mani del suocero Nuchemce e di Daniel, ma entrambi si rivelano inadatti al commercio e preferiscono sperperare il denaro in alcolici e bagordi. Intanto, la tensione tra suocera e nuora si innalza quando Mirele vede indosso a Sheindele i propri gioielli, di cui la ragazza si è indebitamente appropriata. In occasione di una colletta di beneficenza organizzata dalla comunità ebraica locale, Sheindele torna a umiliare pubblicamente la suocera, mentre Shalmen apprende dall'unica persona rimasta fedele a Mirele, l'onesta servitrice Machle, quali cambiamenti abbiano investito casa Efros. Di fronte all'ennesimo abuso di Sheindele, Mirele decide di abbandonare la propria casa per trasferirsi dall'ex dipendente Shalmen e mettersi al suo servizio.

L'ultimo atto del dramma si svolge a distanza di dieci anni dalla partenza di Mirele Efros. Sono i giorni che precedono il *bar mitzvah* di Shloimele, figlio di Yosele e Sheindele, ma il ragazzo si rifiuta di imparare il discorso che dovrà tenere in occasione dell'importante cerimonia, che sancisce il raggiungimento della maturità di fronte alla legge ebraica, finché la nonna Mirele non tornerà a casa. Una delegazione che comprende il rabbino, Yosele e perfino Sheindele fa visita a Mirele pregandola di tornare a casa, ma la donna non cede e resta ferma nella propria decisione. Soltanto le parole del nipotino saranno in grado di convincerla a tornare sui propri passi e a perdonare nuora e figli, ricomponendo così la famiglia: un epilogo felice, decisamente insolito per la drammaturgia gordiniana.<sup>13</sup>

L'opera va in scena per la prima volta nell'agosto del 1898 al Thalia Theatre,<sup>14</sup> raccogliendo un immediato successo, e

13. In realtà Gordin aveva scritto anche un finale alternativo più tragico, in cui la protagonista rimaneva inflessibile sulla sua posizione e non rientrava nel nucleo familiare.

14. Alcune scene della *Regina Lear ebraica* furono mostrate in anteprima il 13 e il 14 giugno 1898 al pubblico dell'Arch Street Theatre di Philadelphia, riunitosi

resta in cartellone per diciotto settimane consecutive, un tempo eccezionale considerata la voracità del pubblico del Lower East Side. In breve, *Mirele Efros* assume la statura del classico e si diffonde in tutto il mondo, conoscendo nell'arco di una trentina d'anni allestimenti in lingua polacca, russa, ucraina, ungherese, tedesca, spagnola, ebraica e perfino italiana. Diventa, inoltre, il cavallo di battaglia delle più importanti attrici yiddish: a cominciare da Keni Liptzin, per la quale era stata composta e che ne fece il ruolo più splendente della sua carriera, riuscendo a imporsi come artista di primo piano su una scena ancora dominata dai colleghi uomini, fino ad arrivare a Ester Rokhl, che proprio grazie al ruolo della matrona di Grodno si conquistò il soprannome di "Duse ebrea". La pièce conosce anche due trasposizioni cinematografiche – nel 1912, con la partecipazione di Ester Rokhl e Ida Kaminska, e nel 1939, con protagonista Berta Gersten – e tutt'oggi è rappresentata dalle poche compagnie yiddish attive nel mondo, incontrando particolare fortuna in Israele.<sup>15</sup>

Qual è dunque la forza di questo dramma? È opinione diffusa che Jacob Gordin non abbia dato vita ad alcun capolavoro letterario, tutt'al più a canovacci per la performance di qualità oscillante.<sup>16</sup> Il testo di *Mirele Efros*, accessibile nell'originale yiddish e in alcune traduzioni e adattamenti,<sup>17</sup> in

per lo spettacolo *La principessa selvaggia, o la giovinezza di Medea*, adattamento gordiniano del dramma dello scrittore austriaco Franz Grillparzer interpretato dalla Liptzin. Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American* cit., pp. 54-55.

15. Nel 1996 Edit Kuper è stata protagonista di una versione allestita dal Dora Wasserman Yiddish Theatre, attivo presso il Segal Centre for Performing Arts di Montreal; dal 2008 il Teatrul Evreiesc de Stat di Bucarest ha in cartellone *Dinastia Efros*, interpretata da Leonie Waldman Eliad, mentre Golda Tencer, direttrice del Teatro Yiddish di Varsavia, ha annunciato un prossimo allestimento dell'opera. In Israele, invece, *Miraleh Efrat* è regolarmente messa in scena in yiddish, con traduzione in ebraico e in russo, dall'attrice Yona Elian Keshet.

16. Fa eccezione lo scrittore yiddish, editore e folclorista Noah Prilutski: «Mirele Efros is a deep literary figure [...] The play is a pearl of art, because it is woven of rare, clean, delicate, spiritual, aristocratic threads. Only very old people can bring out such beautiful deeply human spirits [...] mirroring the most beautiful traits of the old structure of Jewish life in Russia, a structure which is now practically extinct...». Noah Prilutski, cit. in Melech Epstein, *Profiles of Eleven*, University Press of America, Lanham 1987, p. 145.

17. Il testo originale di Jacob Gordin risale al 1893 ed è stato pubblicato per la prima volta a New York nel 1898. Sono seguite diverse edizioni: nel 1909 l'opera è uscita in traduzione russa sul giornale «Teater i Iskustvo», conoscendo allestimenti di successo in questa lingua, e nel 1913 è stata ripubblicata a Varsavia. Tra

effetti sconta un eccesso di verbosità, che pure non penalizza del tutto l'opera: la protagonista, in particolare, è ritratta con una finezza che la drammaturgia yiddish americana dell'epoca non aveva ancora conosciuto. Significativo a tale proposito è il giudizio del drammaturgo Dovid Pinski, che da una parte considerava imperfetto il lavoro di Gordin, ancora «semiar-te» rispetto al progetto di un dramma ebraico che riflettesse le esperienze e la cultura della modernità, ma dall'altra gli riconosceva il merito di avere ideato un personaggio in grado di trasformare il suo stesso creatore: «è come se [Mirele] lo avesse reso una persona nuova. In seguito crebbe, trovò se stesso». <sup>18</sup> Sostenendo che Gordin «in realtà non scrivesse drammi, ma ruoli», <sup>19</sup> Pinski coglieva probabilmente il vero. Più che un grande dramma, Mirele Efros è un grande ruolo, una tragica madre ebrea: una figura immortale. Secondo Lulla Rosenfeld la novità di *Mirele Efros* consiste nell'aver raffigurato per la prima volta un personaggio materno attraverso coordinate originali: «la figura della madre aleggiava nel teatro yiddish da cinquant'anni, a volte vista negativamente, a volte come fonte di ogni compassione e perdono, ma sempre come una forza operante fuori dal codice morale. In *Mirele Efros*, per la prima volta Gordin la presenta come il responsabile *etico* della propria casa». <sup>20</sup>

Secondo le interpretazioni prevalenti *Mirele Efros* esemplificava la forza conservatrice del passato e della tradizione, che sola aveva permesso agli ebrei di restare uniti attraverso secoli di migrazioni e persecuzioni; un sentimento che «gli spettatori afferravano [...] intuitivamente, proprio come Gordin lo aveva, intuitivamente, mostrato» <sup>21</sup> e che faceva eco alla diffusa convinzione ebraica che la sopravvivenza di una minoranza richieda «una lealtà di ferro ai modelli

le carte del drammaturgo, raccolte presso lo YIVO di New York, è conservato un dattiloscritto, non sempre di chiara lettura, con la traduzione in inglese curata dal figlio A. J. Gordin, forse risalente al 1924. A oggi non è stata pubblicata una traduzione ufficiale del dramma in lingua inglese: esistono tuttavia alcuni copioni, come quello curato dalla studiosa Nahma Sandrow, 8 ottobre 2016: <<http://www.nahmasandrow.com/plays/mirele-efros-or-the-jewish-queen-lear>>.

18. B. Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare* cit., p. 88.

19. Irving Howe, *World of our fathers; the journey of the East European Jews to America and the life they found and made*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1976, p. 471.

20. Jacob Adler, *A Life on the Stage – A Memoir*, intr. di Stella Adler, trad. e commento di Lulla Rosenfeld, Applause, New York 2001, p. 259.

21. I. Howe, *World of our fathers* cit., p. 510.

tradizionali di vita familiare». <sup>22</sup> Di diverso avviso è invece Iska Alter che, nel saggio *Jacob Gordin's Mirele Efros: King Lear as Jewish Mother*, giudica queste spiegazioni un'eccessiva semplificazione e avanza l'ipotesi che il dramma di Gordin sia molto più instabile e meno conveniente di quanto sia sempre stato riconosciuto. In esso coesisterebbero infatti tre spinte incompatibili: le richieste della scena yiddish all'apice del suo sviluppo come istituzione pubblica di un popolo di immigrati, le pretese non del tutto cancellate del sottotesto shakespeariano e, per Alter l'elemento più rilevante, l'ambivalente relazione che il drammaturgo intratteneva con il contesto socioculturale dello *shtetl* e dell'immigrazione. <sup>23</sup> Una posizione interessante, che purtroppo però la studiosa non approfondisce, limitandosi a concludere che questo incrocio di esigenze fiaccherebbe la potenza tragica del modello shakespeariano e ne addomesticherebbe la crudeltà virandola verso tinte melodrammatiche. A differenza di *Re Lear*, la regina ebraica evocherebbe saggezza e non malvagità, pathos e non tragica ironia.

Quella di prendere in prestito storie shakespeariane, che offrivano intrecci elaborati, azioni stravaganti e dilemmi universali, era una costante del teatro yiddish americano: si trattava sia di traduzioni letterali sia di quella forma di adattamento chiamata *ibergesetzt und varbessert* (tradotto e migliorato), che consisteva nell'incorporare nella trama riferimenti alla vita dello *shtetl* e del Vecchio Mondo (*di alte heym*). <sup>24</sup> Poche di queste opere entrarono a fare parte del repertorio stabile di una compagnia e, dopo il 1905, agli adattamenti

22. *Ibid.*

23. Iska Alter, *Jacob Gordin's Mirele Efros: King Lear as Jewish Mother*, in *King Lear and Its Afterlife*, a cura di Peter Holland, «Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production», vol. 55, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 115.

24. Nahma Sandrow ricorda che tra il 1890 e il 1905 i teatri yiddish di New York allestirono almeno una decina di drammi del Bardo: *La bisbetica domata*, *Romeo e Giulietta*, *Amleto*, *Otello*, *Giulio Cesare*, *Macbeth*, *Coriolano* (con un'altra madre "ebraica"), *Re Lear*, *Il mercante di Venezia* e *Riccardo III*. In seguito, le uniche opere shakespeariane che continuarono a essere rappresentate furono *Il mercante di Venezia* e *Re Lear*. N. Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 1996, p. 137. Circa l'influenza shakespeariana sul teatro yiddish sono stati condotti diversi studi: oltre al già citato saggio di Alter, cfr. Leonard Prager, *Shakespeare in Yiddish*, «Shakespeare Quarterly», 19, 2, primavera 1968, pp. 149-158 e Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American* cit.

shakespeariani furono preferiti componenti originali yiddish o altri drammi europei, soprattutto di provenienza russa. Non va tuttavia dimenticato il grande revival shakespeariano che ebbe luogo nella Russia degli anni Trenta e che creò le condizioni favorevoli per la nascita di un capolavoro del teatro yiddish e mondiale come il *Re Lear* del Goset.

Ciò che contribuì a rendere *Mirele Efros* un classico yiddish fu, invece, la maturazione di un distacco dal modello shakespeariano e la creazione di qualcosa di diverso, pienamente ebraico: un cambiamento attestato dalla rapida caduta in disuso del titolo originario, che ancora tradiva il bisogno di evocare un prototipo letterario autorevole, a favore del solo nome della protagonista, sulla quale si accentra il senso dell'opera. Il *Re Lear ebreo* che Gordin aveva scritto sei anni prima per Jacob Adler e che sul momento aveva suscitato una profonda impressione nel pubblico era ancora legato al modello shakespeariano per impianto e contenuti e un osservatore attento come Zalmen Zylbercweig notava che l'autore non aveva trovato il coraggio di esprimere la propria visione, rimasta subordinata a quella shakespeariana. Con *Mirele Efros*, invece, Gordin «si regge con orgoglio sulle proprie gambe. Gli avvenimenti e i personaggi non somigliano a quelli dei drammi tragici di Shakespeare»: <sup>25</sup> la differenza più significativa concerne proprio la figura della madre, che Gordin pone al centro dell'opera e che in Shakespeare è quasi del tutto assente. <sup>26</sup>

Con *Mirele Efros* si realizzerebbe dunque quella sofisticata rielaborazione critica che Barbara Henry ha di recente riconosciuto come l'autentico contributo di Jacob Gordin alla cultura yiddish. In un recente studio, infatti, Henry ha contestato radicalmente l'accusa mossa al drammaturgo di non avere prodotto alcuna opera originale e di avere plagiato grandi autori come Shakespeare, Tolstoj e Goethe. I suoi drammi non sarebbero affatto «meccaniche trasposizioni di

25. Zalmen Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, New York 1931, coll. 411-414, trad. Sylvia Alter Protter, cit. in Iska Alter, *Jacob Gordin's Mirele Efros* cit., p. 116.

26. Si possono ricordare i lavori di Coppélia Kahn, tra le prime a introdurre la questione di genere negli studi shakespeariani. Per quanto riguarda il dramma che qui più ci interessa il riferimento è a *The Absent Mother in King Lear*, in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference*, a cura di Margaret Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy Vickers, University of Chicago Press, Chicago 1985.

opere europee nell'ambiente ebraico, bensì intensi dialoghi critici con le fonti, che affermano la continuità della letteratura ebraica rispetto a quella europea attraverso la sua riscrittura in forma di dramma popolare yiddish». <sup>27</sup> Se teniamo conto di questa prospettiva forse riusciremo a guardare alla drammaturgia yiddish senza paragonarla, per esempio, alle grandi tragedie shakespeariane, ma riconoscendole uno spirito genuinamente popolare e melodrammatico. È opportuno chiarire fin d'ora che la parola melodramma, escluso qui ogni riferimento all'opera lirica, può essere utilizzata sia in un'accezione negativa per indicare un'opera sentimentale e mediocre, senza alcuna qualità se non quella di suscitare una facile emozione, sia in riferimento a un genere teatrale minore ma ben codificato, nato alla fine del XVIII secolo e in grado di fertilizzare, nei secoli successivi, il teatro e il cinema, espressione di un'aderenza alla vita attraverso la valorizzazione della dimensione emotiva e sentimentale. <sup>28</sup> Nei suoi momenti più alti il teatro yiddish fu in grado di connettere felicemente il genere drammatico e melodrammatico e in ciò si nasconde, a nostro avviso, anche la forza, la peculiarità e il segreto della longevità di *Mirele Efros*: al contempo dramma domestico, favola edificante e storia strappalacrime.

Le opere più compiute di Gordin non sarebbero dunque un plagio, ma una fertile reinvenzione intorno a un motivo peculiare della cultura ebraica: l'eterna convivenza con altri universi culturali e il moderno (cioè, almeno da duecento anni a questa parte), «prolungato e sofferente dibattito circa l'identità ebraica». <sup>29</sup> Un'identità che nel teatro si scrive e riscrive perpetuamente, attraverso il lavoro continuo di artisti

27. B. Henry, *Rewriting Russia* cit., p. 6.

28. Nel 1922 Frank Borzage, uno dei primi maestri del melodramma al cinema, ne aveva mirabilmente descritto gli aspetti essenziali: «il vecchio melodramma che si designava come 'genere per sartine' non aveva qualità al di là della sua attitudine di suscitare l'emozione: non c'era caratterizzazione, salvo quella che veniva dalle situazioni stesse. Ma nei film di oggi noi abbiamo le stesse situazioni melodrammatiche alle quali sono adattate delle autentiche caratterizzazioni. I critici tendono a disprezzarle, ma sembrano non accorgersi che la vita è fatta in gran parte di melodramma», Massimo Marchelli, *Melodramma*, Enciclopedia del Cinema (2004), Treccani Editore, 8 ottobre 2016:

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/melodramma\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/melodramma_(Enciclopedia-del-Cinema)>). *En passant*, si noti che il film *Senza una casa*, di cui si è parlato nel primo capitolo, risale allo stesso anno del melodramma cinematografico per eccellenza, *Via col vento*.

29. Amos Luzzatto, *Autocoscienza e identità ebraica*, in *Storia d'Italia. Annali 11. Gli*

come Ida Kaminska, che non vanno in cerca di una identità rivendicativa, certa della propria superiorità e aggressiva nei confronti di quella altrui. La scrittura nutre e puntella l'identità, sia essa religiosa, nazionale o etnica; come sottolinea l'antropologo Francesco Remotti «il testo scritto è qualcosa che inchioda l'identità, che la stacca dal “flusso” e dal turbinio delle “possibili alternative”, per fissarla in una forma perenne (o quasi), in una forma comunque che si è tecnologicamente armata (una tecnologia dell'intelletto [...]) per cercare di sfidare il tempo». <sup>30</sup> Attraverso il teatro, invece, l'attore si muove sulla scena, dialoga con il proprio tempo e indaga il significato della propria presenza nel mondo: in una parola, si dà la possibilità di performare, ossia di mettere in scena e nietzschianamente *inventare* la propria identità.

È giunto allora il momento di lasciare da parte il testo drammaturgico per concentrare la nostra attenzione sulle molte Mirele Efros che accompagnarono la vita di Ida Kaminska, a cominciare dalla celebre interpretazione della madre, che proprio grazie a quel ruolo fu consacrata come attrice eccellente e che a esso rimase legata nell'immaginario collettivo anche dopo la morte.

## 2. Madre e maestra

Come detto, a differenza del primo marito Zygmunt Turkow, Ida Kaminska era una “figlia d'arte”: non aveva mai frequentato scuole di teatro e si era formata unicamente osservando il lavoro dei genitori, e in particolare quello della madre. All'inizio dell'autobiografia Ida richiama alla mente il legame con la madre da un punto di vista affettivo – la loro affinità esclusiva anche all'interno della famiglia, l'amicizia e la reciproca necessità – ma pone in primo piano anche i debiti contratti sul versante professionale.

La prima grande attrice che vidi fu mia madre. Al tempo ero troppo piccola per frequentare altri teatri, ma andavo al nostro praticamente ogni sera, perché recitavo un ruolo da bambino in quasi tutti gli spettacoli di Ester Rokhl. Dal momento che sono stata testimone del suo grande successo, non ho mai sentito il bisogno di analizzare i motivi della sua

*ebrei in Italia*, a cura di Corrado Vivanti, II. *Dall'emancipazione a oggi*, Einaudi, Torino 1997, p. 1831.

30. Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 54.

grandezza. Mi sembrava del tutto naturale. C'era forse un altro modo di recitare?<sup>31</sup>

Nei primi anni dell'adolescenza Ida non calca il palcoscenico a fianco dei genitori, ma frequenta il *ginnasio* polacco e i teatri yiddish, polacchi, russi e ucraini attivi nella capitale. L'esperienza di spettatrice le offre l'opportunità di osservare altri attori interpretare i ruoli della madre e di accorgersi che il modo in cui Ester Rokhl vive sulla scena non è così usuale. Molti anni più tardi, sopraffatta dalla frustrazione tipica di chi si trova a dare conto a parole del lavoro di un artista, si lascia andare a un'aggettivazione esuberante nel tentativo di far comprendere al lettore la profonda sincerità di Ester Rokhl, la sua recitazione fine e intima, la facoltà di portare sul palcoscenico la vita e le sofferenze di cui aveva fatto esperienza fin dall'infanzia:

Il cammino di Ester Rokhl [...] era legato alla sua povera casa e al negozio in cui aveva lavorato. La povertà che aveva visto con i suoi occhi intelligenti, la sofferenza per la quale il suo grande cuore provava empatia, l'ingiustizia che aveva osservato con la sua mente saggia, tutto ciò contribuì a formarla [...]. Quando mia madre soffriva sulla scena, sentiva che non stava soffrendo solo per se stessa; quando protestava, udiva distintamente la protesta di tutti coloro che avevano subito un'ingiustizia. E così il carattere individuale diveniva universale.<sup>32</sup>

Osservazioni che ci fanno capire perché Ester Rokhl fosse paragonata a Eleonora Duse, con la quale condivideva una capacità di «compassione sacrale e laica»,<sup>33</sup> un orizzonte che nulla aveva da spartire con l'esercizio di seduzione che generalmente impegnava altri attori e attrici. A lungo costretta nelle trame artificiose e a effetto del "vecchio repertorio" gol-fadeniano, Ester Rokhl aveva trovato nei drammi gordiniani giunti dall'America a inizio secolo ruoli adatti ad accogliere e alimentare la sua istintiva empatia. Per questo aveva rinnovato il proprio repertorio introducendovi una dozzina di per-

31. Ida Kaminska, *My life* cit., pp. 7-9.

32. *Ibid.*

33. Antonio Attisani, *L'attore sincero nel secolo grottesco*, in Aa. Vv., *Actoris Studium. Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, p. 13.

sonaggi creati da Gordin, drammaturgo che riveriva al punto da considerarlo «un padre spirituale, il messia». <sup>34</sup> Nella sua devozione Ester Rokhl non era affatto isolata: anche Jacob Adler lo aveva definito con epiteti analoghi, <sup>35</sup> confermando l'azione salvifica che molti attori attribuivano al drammaturgo. La salvezza aveva assunto le sembianze di un realismo melodrammatico che, senza mai spodestare lo *shund*, ne offrì un'efficace alternativa.

Ester Rokhl si era accostata per la prima volta alla scrittura gordiniana grazie al ruolo da protagonista nell'*Orfana Chasie*, che le aveva offerto un inedito banco di prova. Nel 1905 l'opera era andata in scena al teatro Bagatela di Varsavia (come si usava all'epoca senza informare l'autore né chiederne il consenso), segnando l'inizio delle messinscena in Europa dell'«Ibsen degli ebrei». La consacrazione di Ester Rokhl come interprete gordiniana avrebbe avuto luogo però soltanto qualche anno dopo, in occasione di una tournée a Pietroburgo in cui interpretava proprio Mirele Efros.

Prima di guadagnarsi il ruolo della matrona Efros, tuttavia, Ester Rokhl si trovò al centro di una piccola controversia nata in seno alla compagnia che Avrom Kaminski aveva raccolto al Jardin d'Hiver di Varsavia. Mark Arnshteyn, in quegli anni regista del gruppo, racconta che avrebbe voluto assegnare il ruolo della protagonista a Ester Rokhl, ma che la più anziana e affermata collega Miriam Trilling <sup>36</sup> si sarebbe opposta, minacciando di abbandonare il gruppo e di tornare a Odessa. Ester Rokhl avrebbe allora acconsentito a lasciare spazio alla collega, di cui riconosceva il talento, accettando di interpretare il ruolo più limitato di Machle, la domestica di Mirele Efros. Le cronache del tempo riferiscono che sul palco del Teatr Bagatela ebbe luogo una lotta indimenticabile tra due talenti, al termine della quale la delicata creazione di Kaminska sarebbe riuscita a offuscare perfino la grandiosa Mirele della Trilling. Quest'ultima, dopo una serie di repliche, avrebbe domandato al regista di scambiare i personag-

34. Parole riportate da Nahma Sandrow, *Vagabond Stars* cit., p. 157 e da Beth Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare* cit., p. 210.

35. *The Yiddish Theatre And Jacob P. Adler*, a cura di Lulla Adler Rosenfeld, intr. di Harold Clurman, Shapolsky Publishers, New York 1988, p. 324.

36. Attrice di cui oggi si è perduta memoria, le poche informazioni disponibili risalgono al sito Museum of Family History, 17 ottobre 2016: <<http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/T/trilling-manyah.htm>>.

gi, costringendo Kaminska a debuttare nel ruolo di Mirele Efros dopo appena un paio di prove. Lo scambio si sarebbe concluso con il trionfo di Ester Rokhl anche nel ruolo della protagonista e con l'osservazione del regista Arnshteyn che «quel personaggio la rese eterna e lei rese eterno quel personaggio».<sup>37</sup>

L'episodio è narrato nell'unica monografia esistente dedicata alla madre di Ida, *Di velt fun Ester Rokhl Kaminska* (Il mondo di Ester Rokhl Kaminska), una pubblicazione dal chiaro profilo encomiastico. Il volume, mai tradotto dallo yiddish, raccoglie aneddoti, recensioni e testimonianze di prima mano di chi ebbe occasione di lavorare con l'attrice e si propone di rendere omaggio a una grande artista. Il curatore Zalmen Zylbercweig, come già rilevato nel caso del *Lessico del teatro yiddish*, non è del tutto affidabile per quanto riguarda la cronologia, non sempre offre rimandi bibliografici completi, ma resta spesso una fonte incomparabile di informazioni. Tenuto conto di queste avvertenze, è pertanto utile affidarci alle attestazioni dell'epoca per cercare di individuare le caratteristiche della recitazione di Ester Rokhl in quello che fu il suo ruolo più famoso, anche per capire in che modo Ida ne fu ispirata.

Dalle recensioni apprendiamo che la versione di Trilling era stata apprezzata in molti paesi, al punto da affermarsi come canonica: altre attrici utilizzavano il medesimo costume e ricalcavano la stessa interpretazione del personaggio, evidenziandone la solennità per mezzo di una recitazione ieratica. Ester Rokhl Kaminska fu invece la prima in Europa a sfidare l'interpretazione tradizionale, non limitandosi a introdurre piccole variazioni tecniche, ma contestando la prospettiva della Trilling, che Zylbercweig identifica nell'apologia della borghesia ebraica. La ribellione di Ester Rokhl trovò eco sulla stampa, che oppose nettamente la "reazionaria" Trilling alla "progressista" Kaminska: la borghesia di cui era rappresentante la prima alla lotta di classe di cui si faceva portavoce la seconda. Il confronto tra le attrici si trasformò in una presa

37. Zalmen Zylbercweig, *Di velt fun Ester Rokhl Kaminska*, pubblicazione a cura dell'autore, Ciudad de México 1969, pp. 73-74. Il National Yiddish Book Center, grazie alla collaborazione con la Steven Spielberg Digital Library, ha messo a disposizione la riproduzione elettronica del testo nella biblioteca virtuale Internet Archive, 17 ottobre 2016: <<https://archive.org/details/nybc200457>>.

di posizione ideologica e spesso acritica: Zylbercweig e altri recensori si trovarono costretti ad ammettere che Mirele Efros era anche una padrona dispotica, ma che nella versione proposta da Kaminska non era rinvenibile alcun capriccio borghese, semmai un grande orgoglio (popolare?). Per il critico Nokhem Oyslender<sup>38</sup> Ester Rokhl aveva addirittura mutato il carattere di Mirele Efros, forzando in misura non indifferente il testo gordiniano: non avrebbe incarnato un personaggio borghese, bensì «un'aristocratica dell'intelletto e del sentimento».<sup>39</sup>

Alexander Mukdoyni,<sup>40</sup> considerato uno dei primi critici professionisti del teatro yiddish, richiamava l'origine popolare di Ester Rokhl per mettere in luce come la sua Mirele, lungi dall'essere una regina o una «contessa Potocka» (appellativo con il quale ci si riferisce a lei nel corso del dramma), fosse, invece, un'intelligente padrona di casa, una plebea con il cuore di una buona madre. Il riferimento non era solo ai figli di scena, Yosel e Daniel, ma a una maternità anche simbo-

38. Nokhem Oyslender (1893-1962) nei primi scritti esplorò la relazione tra il folklore yiddish, il realismo e la letteratura modernista, ponendo in rilievo l'importanza delle forme d'arte "primitive" per l'innovazione stilistica. A suo giudizio, la missione dello scrittore yiddish moderno era quella di rivitalizzare la tradizione creativa collettiva che traeva origine dal folklore. Lavorò come co-editore della rivista modernista moscovita «Der shtrom», poi diresse il dipartimento di Letteratura yiddish dell'Istituto di Cultura Bielorusa e dell'Istituto di Cultura Ebraica di Kiev. Dopo il 1925 introdusse nei propri studi sulla storia della letteratura elementi di sociologia marxista, esplorando l'influenza del contesto storico-sociale sull'opera di autori come Goldfaden, Aleichem e Peretz. Fu anche drammaturgo, critico teatrale e autore di edizioni critiche dei drammi di Mendele Moykher-Sforim e Aleichem. I suoi studi sulla storia del teatro yiddish prima della Rivoluzione d'ottobre sono stati raccolti nella monografia *Yidisher teater (1887-1917)*, pubblicata a Mosca nel 1940. Mikhail Krutikov, *Nokhem Oyslender*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Oyslender\\_Nokhem](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Oyslender_Nokhem)>.

39. Definizione tratta da una recensione pubblicata sul giornale «Undzer Lebn», cit. in Zalmen Zylbercweig, *Di velt* cit., p. 76.

40. Alexander Mukdoyni (pseudonimo di Aleksander Kapel, 1878-1958): originario della regione di Minsk, dopo avere studiato in Francia e in Svizzera, nel 1909 giunse a Varsavia. Qui si unì al circolo di Peretz e cominciò a recensire con grande attenzione gli spettacoli teatrali yiddish, diventando ben presto il primo e più autorevole critico professionista e uno dei più attivi sostenitori del teatro d'arte yiddish. Negli anni Venti si trasferì negli Stati Uniti, dove si dedicò a un'intensa attività di critico, storico e studioso: <<http://kehilalinks.jewishgen.org/lyakhovich/Mukdonybio.htm>>. Sulla storia della critica teatrale yiddish in Europa orientale cfr. Michael C. Steinlauf e Jeffrey Veidlinger, *Theater: Criticism and Scholarship*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Criticism\\_and\\_Scholarship](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Criticism_and_Scholarship)>.

lica: Mirele-Kaminska era una «madre delle generazioni». <sup>41</sup> Per sottolinearne l'animo virtuoso Mukdoyni la paragonava inoltre a una *zogerin* (lett. «colei che parla»), la persona che guida la preghiera delle donne nella zona della sinagoga a loro riservata e che spesso recita le intenzioni per conto di altre credenti: nella preghiera, nel canto e nel pianto Kaminska riversava l'amore per i figli, lamentandone al contempo l'ingratitude.

Ester Rokhl Kaminka intercetta la sofferenza umana e accompagna Mirele Efros in una parabola a lieto fine, attraverso la quale dimostra che il dolore e l'abnegazione sono sempre ricompensati. Potente e volitiva *donna faber*, autrice della fortuna economica e dell'ordine del proprio mondo, Mirele Efros è anche una donna che deve fare i conti con la sconfitta e piegare il proprio orgoglio. Da questa disfatta, tuttavia, saprà emergere arricchita, capace di mettere da parte la propria personalità per amore. <sup>42</sup> A differenza della Mirele regale e superba di Miriam Trilling, la Mirele di Ester Rokhl Kaminska è dunque popolare e umana. Una variazione che non tutti apprezzano: lo yiddishista, attivista politico e critico teatrale Noah Prylucki, <sup>43</sup> per esempio, considera la postura di Kaminska non abbastanza maestosa e i suoi movimenti troppo moderni. A dispetto di tali riserve, si dichiara tuttavia meravigliato dalla forza che emana dall'attrice e la rende

41. Z. Zylberweig, *Di velt* cit., p. 79.

42. Nel prologo di *Mirele Efros*, scritto dal poeta Morris Vintshevski, questa conquista finale è sintetizzata dall'immagine del «cuore di una madre che trionfa su una donna potente», Morris Vintshevski, *Prologue to Mirele Efros* (New York 1898), p. 4, cit. in Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American* cit., p. 63.

43. Noah Prylucki (Noyekh Prilutski, 1882-1941): ricercatore, giornalista e attivista politico. Studiò legge a Varsavia e a San Pietroburgo, fu dapprima sostenitore del movimento sionista Poalei Zion, per poi passare a supportare l'idea di un nazionalismo della diaspora: alla Conferenza di Czernowitz fu tra i principali propugnatori del riconoscimento dello yiddish come lingua del popolo ebraico. Fu tra i fondatori del quotidiano yiddish di Varsavia «Der moment», per il quale pubblicò regolarmente articoli d'arte e cultura, ed è considerato il primo critico teatrale yiddish dell'Impero Russo. Durante la Prima guerra mondiale fondò il partito nazionalista della diaspora Folkspartey; negli anni Venti fu eletto due volte nel Parlamento polacco, dove si spese per difendere la causa dell'uguaglianza ebraica e per rivendicarne l'autonomia nazional-culturale. In seguito alle divisioni interne al partito, si allontanò dalla politica per occuparsi di ricerche sulla letteratura yiddish e la dialettologia, anche in qualità di membro dello yivo. Nel 1941 fu arrestato e ucciso dalla Gestapo. Kalman Weiser, *Noah Prylucki*, yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pry%C5%82ucki\\_Noah](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pry%C5%82ucki_Noah)>.

capace di trovare in se stessa ogni personaggio: senza che sia pensato o peggio riprodotto come un tipo, il personaggio riposa nella sua anima come una possibilità, insieme a innumerevoli altre esistenze.<sup>44</sup>

I ruoli femminili interpretati da Ester Rokhl Kaminska hanno anche il pregio di elevare il ruolo delle donne, perlomeno nell'immaginario della società ebraica del tempo. In un'epoca segnata dalle prime conquiste nel campo dell'emancipazione femminile, la sua recitazione contribuisce a rivoluzionare i canoni estetici, proponendo un modello femminile non più basato esclusivamente sull'eleganza, l'avvenenza e la seduzione. Mukdoyni mette in risalto la mascolinità dell'attrice, anche se non specifica se il riferimento sia più al carattere o all'aspetto fisico, che anche altri critici definiscono sgraziato e virile.<sup>45</sup> A differenza delle colleghe americane, poi, Ester Rokhl appariva molto più vecchia poiché il suo corpo portava il segno delle difficoltà patite nel corso di una vita nomade e precaria, caratterizzata dalla povertà, dalle frequenti gestazioni e dal dolore degli aborti.

Negli Stati Uniti Ester Rokhl si trovò a misurarsi con l'ispiratrice e interprete "ufficiale" di Mirele Efros, Keni Liptzin. L'attrice americana aveva debuttato nel ruolo a New York il 19 agosto 1898 e alla fine della carriera sosterrà di avere interpretato l'opera più di millecinquecento volte. Il personaggio di Mirele le aveva consentito di raggiungere per la prima volta la popolarità, che fino a quel momento era appannaggio di Jacob Adler, David Kessler e Boris Tomashefsky, i tre attori di punta del teatro yiddish americano. Di fronte allo spettacolo di debutto la critica era rimasta colpita dall'intensità<sup>46</sup> e dalla naturalezza della protagonista e di alcuni colleghi, e complessivamente dall'unità dell'ensemble, anche se non erano mancati appunti circa la persistenza di accenti melodrammatici: per esempio la musica di violino che accompagnava Liptzin nella recitazione dei Salmi, il didascalismo dei gesti di Dina Feinman nei panni di Sheindele e l'artificiosità

44. Z. Zylberweig, *Di velt* cit., pp. 82-83.

45. Michael C. Steinlauf, *Shlepn dem goles*, in *Ida Kaminska (1899-1980). Grande Dame of the Yiddish Theater*, catalogo della mostra organizzata dallo Yivo Institute for Jewish Research nel maggio 2001, p. 4.

46. Fu l'impressione, tra gli altri, del critico del «Forverts» Moyshe Katz, cit. in Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American* cit., p. 60.

di Mary Epstein (Machle). Leon Kobrin e B. Feygenboym avevano invitato quanti avevano a cuore lo sviluppo spirituale delle masse ebraiche a sostenere lo spettacolo, la cui suspense aveva saputo catturare l'attenzione anche del pubblico meno colto e avrebbe potuto addirittura suscitare interesse nello spettatore *goy*.<sup>47</sup>

Poiché i diritti di alcune opere di Gordin, tra cui *Mirele Efros*, erano stati venduti, nel 1908 la prima tournée statunitense di Ester Rokhl si concluse senza che l'attrice polacca potesse confrontarsi con la collega americana. Poco dopo però,<sup>48</sup> Ester Rokhl tornò in America su invito del manager Michael Mintz, peraltro marito della Liptzin. Nelle sue memorie Ida riferisce che nell'ambiente teatrale americano si mormorava che l'invito nascondesse una mossa per screditare Ester Rokhl e mostrare la sua inferiorità rispetto alla Liptzin. Di certo per il pubblico dell'East Side rappresentava l'occasione per assistere a due interpretazioni assai differenti e schierarsi a favore dell'una o dell'altra. Il confronto assunse le proporzioni di una sfida ed ebbe ampia eco sulla stampa yiddish. Nell'autunno del 1911 il giornale satirico «Der groyser kundes» (Il grande bastone/burlone) pubblicò una vignetta nella quale Keni Liptzin nei panni di Mirele Efros si rivolgeva al fedele amministratore di famiglia Shalmen esclamando «Guarda chi è venuto a prendere il mio posto!» all'indirizzo di una donna che varcava la soglia di casa con lo stesso costume.

A scontrarsi sulla scena erano due approcci radicalmente diversi al personaggio: Keni era sentimentale, melodrammatica e istrionica, mentre Ester Rokhl puntava al controllo e alla verosimiglianza. Nonostante il successo riscosso da Kaminska, il noto critico Abraham Cahan prese posizione sulle pagine del «Forverts» (Jewish Daily Forward) a favore di Liptzin e della sua recitazione più struggente:

47. Ivi, p. 61.

48. Ida Kaminska sostiene che la seconda tournée della madre negli Stati Uniti abbia avuto luogo l'anno successivo (1909), Nahma Sandrow riporta il 1911 e così pure ipotizza Zalmen Zylbercweig, e questa datazione segue anche Iska Alter, Lulla Rosenfeld posticipa invece il viaggio al 1912. Mirosława Bułat attribuisce alle due tournée le date: 1909 e 1911 (*Żywotność Hybrydy. O nowej biografii dramaturga żydowskiego Jakuba Gordina*, in *Nowe biografie*, a cura di Agata Adamiecka Sitek, Dorota Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012, p. 125).

L'orgoglio di Liptzin, l'umorismo, la sagacia, non provenivano dalla Lituania, ma da Shakespeare [...] Non era orgogliosa come una donna comune, ma come Lear. Non si muoveva sul palco come una ricca casalinga di Grodno o Berdichev, ma come una regina. Liptzin era più esperta di Kaminska nell'utilizzo degli strumenti tecnici che favoriscono un'interpretazione melodrammatica. Il melodramma costituiva l'essenza della sua *Mirele Efros*, ma qualunque cosa si possa dire a proposito dei difetti della sua recitazione, la sua *Mirele Efros* era un'eminente interpretazione della scena yiddish.<sup>49</sup>

Questa recensione lascia trapelare l'imbarazzo che l'elemento melodrammatico sollevava nei circoli intellettuali e in coloro che aspiravano a liberare la scena yiddish dalle sue manifestazioni più sentimentali e a buon mercato. Cahan fu costretto ad ammettere a denti stretti che la recitazione di Liptzin era più melodrammatica di quella di Kaminska, anzi che il melodramma era il cuore della sua *Mirele Efros*, e a concludere che – nonostante questo difetto – la sua era un'interpretazione straordinaria.

L'elemento melodrammatico fu un tratto sotterraneo ed essenziale anche nel teatro di Ida Kaminska, con la doverosa precisazione che – com'era già avvenuto nel caso della madre – esso permeò sempre l'azione scenica e mai lo stile della recitazione. Come abbiamo visto l'obiettivo perseguito da Ester Rokhl era quello di allontanarsi dall'espressività esuberante di coloro che l'avevano preceduta; al ritorno dagli Stati Uniti dichiarò infatti ai giornali: «non riesco a spiegarlo, ma di sicuro non potrei mai recitare alla loro maniera».<sup>50</sup> Condividendo con la madre il desiderio di prendere le distanze da una recitazione enfatica e sospirata, Ida citerà nelle sue memorie il commento di uno scrittore americano alla notizia della scomparsa di Ester Rokhl: «era venuta da noi in America troppo presto. Soltanto adesso, dopo molti anni di lavoro dello Yiddish Art Theatre, gli attori recitano nello stile che Ester Rokhl ha dispiegato anni fa».<sup>51</sup>

49. J. Adler, *A Life on the Stage* cit., pp. 260-261.

50. Ida Kaminska, *My life* cit., p. 12.

51. *Ibid.*

### 3. Una pièce, per tutta la vita

Sebbene Ida Kaminska offrisse risposte diverse ogniqualevolta i giornalisti le domandavano quale fosse il suo personaggio preferito – a volte citando titoli precisi, a volte limitandosi a un evasivo «tutti quelli che mi riescono» – è indubbio che Mirele Efros abbia rivestito un peso significativo nella sua carriera. Come Ester Rokhl aveva profetizzato Ida metterà in scena *Mirele Efros* lungo tutto il corso della vita e, pur avendo ereditato da lei altri ruoli gordiniani, per esempio nell'*Orfana Chasie* e nel *Macello*, sarà proprio nel lavoro sulla storia della famiglia Efros che il dialogo con la madre e la tradizione teatrale yiddish si rivelerà più fecondo.

A distanza di molti anni, Ida ricorda con commozione uno degli ultimi spettacoli interpretati al fianco della madre. Poco dopo essere stata operata a Vienna, Ester Rokhl aveva deciso di tornare sulle scene a Vilnius proprio con *Mirele Efros*, ma la prospettiva della morte imminente aveva fatto emergere dalle battute un significato ancora più intimo e drammatico. Nel corso del secondo atto, Sheindele (interpretata da Ida) sfida la suocera domandandole se creda che una persona possa vivere per sempre; vedendo la madre lottare contro il cancro, Ida si ritrova incapace di pronunciare quelle parole ed è soccorsa dalla stessa Ester Rokhl che, allo sguardo muto della figlia, risponde: «Non ti preoccupare, so che nessuno può vivere in eterno».<sup>52</sup>

Pur non essendoci informazioni sicure in proposito, è lecito ipotizzare che negli anni successivi alla scomparsa della madre Ida abbia messo temporaneamente da parte *Mirele Efros*, al quale la vita e la carriera di Ester Rokhl erano stati così legati, per concentrarsi su altri drammi. Se però si prova a ricostruire la cronologia degli allestimenti di *Mirele Efros* nella carriera di Ida Kaminska ci si accorge di quanto questo dramma sia stato una presenza costante. Una delle prime fotografie dell'attrice da bambina la ritrae già sul palco accanto alla madre: Ester Rokhl è la matriarca di Grodno e Ida l'amato nipotino Shloime, il loro abbraccio suggella il lieto fine di *Mirele Efros*. L'immagine risale all'incirca al 1905, anno in cui Ida prende parte per la prima volta allo spettacolo insieme alla madre e alla sorella Regina, che interpretava la

52. Ivi, p. 66.

nuora Sheindele. Probabilmente il dramma viene portato in scena in questa configurazione fino alla morte di Regina, avvenuta nel 1913; di certo Ida continuerà a interpretare il ruolo di Shloime fino all'adolescenza.

Nel 1912 la pièce viene scelta per inaugurare il Teatr Kaminski, fatto costruire da Avrom nel cuore di Varsavia con i proventi della tournée statunitense della moglie. Nello stesso anno la famiglia Kaminski è protagonista della prima versione cinematografica del dramma,<sup>53</sup> diretta da Mark Arnshteyn in un cortile nei pressi del teatro e realizzata dalla casa di produzione Siła. *Mirele Efros*, di cui purtroppo non si è salvata alcuna traccia, è uno dei primissimi film girati in Polonia ed è considerato tra i capostipiti della cinematografia yiddish:<sup>54</sup> un riconoscimento apparentemente paradossale dal momento che si tratta di una pellicola muta e, come si usava all'epoca, di una fedele ripresa dello spettacolo che la compagnia dei Kaminski proponeva in teatro nello stesso periodo. La scelta di adattare proprio *Mirele Efros* al linguaggio cinematografico non deve stupire dal momento che nei primi decenni del secolo circa un terzo dei film polacchi traeva spunto da drammi

53. *Mirele Efros* (1912). Fotografia: Stanisław Sebel. Scenografia: Izydor Lewenhardt. Altre opinioni sul cast sono discordi. Secondo Eric Goldman, Mark Arnshteyn fu assunto come regista, ma gli sarebbe subentrato prima della fine delle riprese Avrom Kaminski; a giudizio di Natan Gross, invece, la regia è da attribuire interamente ad Avrom Kaminski. Se c'è pieno accordo sui ruoli interpretati da Ester Rokhl (Mirele Efros) e Ida (Shloimele), non altrettanto si può dire per i restanti personaggi. Secondo la scheda proposta da Natan Gross: Rudolf Zaslowski (Yosele), Dawid Lui (Daniel), Sonia Ejdelman (Sheindele), Herman Wajzman, marito di regina Kaminska, anche noto come Gershon Weissman (Nuchemce), Jakub Libert (Shalmen), Tania Tajtelbaum, Regina Kaminska, Sonia Tajtelbaum, Julius Adler, Avrom-Yitskhok Kaminski (senza indicazione di ruolo, una delle attrici sicuramente interpretava il ruolo importante di Machla). Secondo altre versioni: Julius Adler (Yosele), Avrom-Yitskhok Kaminski (Shalmen), Regina Kaminska (Sheindele), Yermalina Weissman (Chana Dvoira). Durata: 40'. Cfr. Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*, Rabid, Kraków 2002 e Eric A. Goldman, *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film, Past and Present*, Holmes&Meier Publisher, Teaneck 2011.

54. In realtà, come si è visto nel capitolo precedente, gli albori della cinematografia polacca e yiddish in Polonia sono strettamente intrecciati e spesso non è possibile (né opportuno) operare una netta separazione tra le due. All'epoca del muto gli spettatori seguivano indifferentemente film con attori ebrei e soggetti ebraici o polacchi. L'avvento del sonoro rese la catalogazione dei film più facile, ma non ne impedì la fruizione a chi non capiva la lingua yiddish poiché era sempre presente anche la traduzione in polacco. È da sottolineare, poi, che l'industria cinematografica in Polonia si trovava quasi interamente in mano a imprenditori ebrei e che molti registi, attori, operatori e produttori avevano origini ebraiche: alcuni di loro si dedicarono al cinema in lingua polacca, altri a quello in yiddish, altri ancora passarono indifferentemente dall'uno all'altro.

yiddish, una buona parte dei quali scritti da Jacob Gordin o a lui attribuiti: in tutto, tra il 1911 e il 1939, in Polonia furono girate almeno tredici pellicole ispirate a soggetti gordiniani.

Nel 1914 Ida e il fratello Yosef accompagnano Ester Rokhl in una lunga tournée che attraversa diverse città dell'Impero Russo. A Odessa il teatro in lingua yiddish è stato nuovamente bandito e per sopravvivere l'attrice è costretta a studiare il russo, vincendo le proprie resistenze e la ferma opposizione di figure eminenti della cultura yiddish. In lingua russa, madre e figlia propongono una serie di spettacoli che attingono al fidato repertorio gordiniano: *Sonata a Kreutzer*, *Il macello* e, ovviamente, *Mirele Efros*.

Nel frattempo è scoppiata la Prima guerra mondiale, un evento che per Ida coincide con il debutto da attrice adulta nell'operetta e con la scoperta della regia. Al termine del conflitto, la giovane ha ormai raggiunto una discreta fama e, abbandonato del tutto il genere operettistico, per la prima volta si reca in tournée con la madre come partner sua pari. A differenza delle compagnie create dai Kaminski negli anni precedenti, questa volta Ester Rokhl e Ida raccolgono attorno a sé attori più giovani e istruiti, insieme ai quali propongono un repertorio in lingua yiddish e russa che annovera quasi tutte le opere di Gordin, nella maggior parte delle quali Ida interpreta il ruolo di rivale della madre.

Con l'eccezione di un breve soggiorno a Vienna, ispirato dal desiderio di cercare nuove strade nel cinema e nel teatro yiddish austriaco, Ida lavora sempre al fianco della madre. Da qualche tempo alla compagnia si è unito Zygmunt Turkow, un giovane attore di talento che in *Mirele Efros* interpreta il ruolo di Yosele, figlio maggiore della protagonista. Replica dopo replica Ida, che da qualche anno ormai recita la parte di Sheindele, si trova a celebrare in scena il matrimonio con Yosele, che sigla il primo atto del dramma. Il 16 giugno del 1918 i due giovani attori si sposano veramente, cedendo alle insistenze affettuose di Ester Rokhl e a quelle più perentorie del padre di Zygmunt, il severo e pio Naftali che altrimenti non avrebbe acconsentito al progetto della coppia di trascorrere un periodo a Vienna alla scoperta dell'ambiente teatrale.<sup>55</sup>

55. Ruth Kaminska racconta che, nei primi mesi di prigionia trascorsi a Leopoli, sognava di frequente il nonno Naftali, che entrava nella cella per offrire a lei e alle compagne da mangiare: «[...] era solito “farmi visita” ogni notte, vestito come lo

La luna di miele coincide per Ida e Zygmunt con una nuova tournée nelle terre occupate dall'esercito austriaco, poi a Odessa e a Kiev. Qui, il 20 luglio 1919, Ida dà alla luce la figlia Ruth. Sono anni difficili, segnati dalla guerra civile in corso tra bolscevichi e controrivoluzionari e dagli scontri tra la neonata Repubblica di Polonia e il governo nazionalista ucraino in esilio, da una parte, e l'Armata Rossa che avanza in direzione di Varsavia, dall'altra. Desiderosi di fare ritorno nella capitale polacca, Ida e Zygmunt seguono l'offensiva dei Rossi e sulla strada del ritorno si esibiscono nelle città di Vitebsk, Polotsk, Nevel, Minsk e Vilnius. Nella bielorusa Vitebsk, in particolare, i rappresentanti del concilio comunale li invitano a esibirsi nel Teatro Statale Russo della città e il successo ottenuto con *Mirele Efros* e *Il macello* è tale da indurre gli artisti a trattenersi anche per la stagione successiva.

In questo periodo la giovane coppia, incoraggiata da Ester Rokhl, inizia a sperimentare un repertorio più letterario e attento alle correnti del momento, accostando alle opere classiche yiddish anche drammi russi, inglesi e francesi. Sono i primi passi verso la fondazione di una nuova compagnia. Finalmente tornati in Polonia, nel 1924 creano insieme a Ester Rokhl il Varshever Yidisher Kunst-teater, il cui progetto artistico modernista – così come quello del “teatro d'arte” di Peretz Hirshbein a Odessa, dell'Artef (Arbeter Teater Farband) newyorchese e del Goset moscovita – propone un superamento delle tradizionali forme di teatro popolare. Per qualche tempo l'attenzione di Kaminska e Turkow si rivolge verso testi più “europei”, ma in realtà i due non abbandonano mai del tutto la drammaturgia di Jacob Gordin, soprat-

ricordavo, in una giacca marrone da giorno, comode pantofole di flanella e un cappello sportivo color marrone. [...] Mi piacevano queste visite tranquille, che mi facevano interrogare se fossi stata abbastanza affettuosa nei suoi confronti. Lo avevo sempre temuto, come tutti del resto. Era molto religioso e conservatore e in famiglia vivevano regole severe. Questi sogni notturni mi fecero tornare alla mente una storia che avevo sentito su di lui e che riguardava mio padre Zygmunt. Contro i desideri del nonno, mio padre aveva frequentato la scuola di teatro ed era stato invitato a fare parte del Teatr Polski, che aveva un repertorio di altissimo livello. Il nonno, che amministrava immobili, conosceva molti dei poliziotti in servizio nei pressi delle sue proprietà. Un giorno si imbatté in un agente di polizia incaricato del servizio di ronda nei pressi del Polski, che gli disse: “Sig. Turkow, sa che incontro spesso suo figlio adesso che lavoro presso il Teatr Polski?”. Al che mio nonno assenti e rispose: “Ma certo, lavora lì come usciere”, perché per lui si trattava di un lavoro più rispettabile di quello dell'attore». Ruth Turkow Kaminska, *I Don't Want To Be Brave Anymore*, New Republic Books, Washington D.C. 1978, p. 114.

tutto perché costituisce un elemento di sicura attrazione e può bilanciare l'insuccesso di scelte più innovative. Una politica che il VYKT condivide con la Vilner Trupe, che pure prediligendo un repertorio più ambizioso dal punto di vista letterario, nel 1916 aveva messo in scena ben cinque drammi gordiniani, nella speranza di ricavarne buoni incassi. Sarebbe tuttavia riduttivo e fuorviante ricondurre la persistenza della drammaturgia classica yiddish soltanto a ragioni di tipo economico: gli artisti concepivano infatti l'allontanamento dalla tradizione nei termini di un distacco da un certo modo di fare teatro, più che dai testi che ne costituivano il nutrimento.

I drammi di Gordin continuano pertanto a godere di popolarità, al punto tale da essere addirittura “presi in prestito” dal teatro polacco e portati in scena con successo. Nella Polonia indipendente del ventennio tra i due conflitti mondiali Mark Arnshteyn, il regista che vent'anni prima aveva diretto Ester Rokhl in *Mirele Efros*, cura un adattamento in lingua polacca della stessa pièce.<sup>56</sup> Il 22 giugno 1929, al Teatr Miejski di Łódź, l'attrice ventisettenne Irena Horecka debutta nel ruolo della protagonista (che è madre e nonna!) in una versione nota con il titolo *Mira Efros*. Tra gli artisti coinvolti nella produzione figurano il compositore David Beigelman,<sup>57</sup> esperto di musica popolare ebraica, e il grande attore grottesco Jacek Woszczerowicz,<sup>58</sup> nei panni dell'unico personaggio comico

56. Per le informazioni circa la fortuna polacca della pièce di Gordin cfr. la relazione *Mirla Efros di Wanda Siemaszkowa*, tenuta da Anna Kuligowska-Korzeniewska durante la Conferenza Accademica Nazionale “Wanda Siemaszkowa e il suo teatro”, organizzata dal Teatro Wanda Siemaszkowa e dall'Università di Rzeszów, 12-13 dicembre 2014. Ringrazio la prof.ssa Kuligowska-Korzeniewska per avermi fornito il testo dell'intervento, a oggi inedito.

57. David Beigelman (1887-1945): violinista, compositore, direttore d'orchestra, critico teatrale. Si unì a un'orchestra teatrale alla tenera età di otto anni, collaborando in seguito con diverse compagnie a Łódź, Varsavia e Leopoli. Negli anni Venti tentò senza successo di emigrare negli Stati Uniti. Durante la Seconda guerra mondiale fu imprigionato nel ghetto di Łódź, dove fondò una compagnia teatrale insieme all'attore dell'Ararat Moïshe Pulaver. Deportato ad Auschwitz, portò con sé il proprio violino e diverse partiture e continuò a suonare anche nel campo.

58. All'attore Jacek Woszczerowicz (1904-1970) – cui Jan Kott attribuiva il merito di avere mostrato per la prima volta Shakespeare non come testo ma come possibilità scenica – chi scrive ha dedicato la tesi *Recitare tra le rovine. Jacek Woszczerowicz e la composizione grottesca in Polonia tra il 1925 e il 1970*, tesi di laurea specialistica, rel. Antonio Attisani, Università di Torino, Culture moderne comparate, a.a. 2011-2012. Woszczerowicz si era trasferito nella città di Łódź al seguito del regista Edmund Wierciński: qui, presso i teatri Miejski e Kameralny, si era esibito in una vasta serie di ruoli da attore caratterista e di impronta comica. In generale, la sua

dell'opera: Nuchemce, il padre scombinato di Sheindele. Per pubblicizzare lo spettacolo i giornali mettono in risalto la fama di Arnshteyn, che in precedenza aveva già avvicinato il pubblico polacco al teatro yiddish adattando due opere fondamentali come *Il dibbuk* e *Il golem*, e sottolineano il grande scalpore che l'opera sta destando, nello stesso periodo, sui palcoscenici italiani.<sup>59</sup>

Nel febbraio dello stesso anno, infatti, il dramma di Gordin era approdato anche al Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, dove l'attrice ebrea russa Tatiana Pavlova<sup>60</sup> aveva presentato una *Mirra Efras* nella riduzione scenica di Jakov L'vov<sup>61</sup> e con le «gustose e originalissime»<sup>62</sup> scene di Leonid Brailovskij. Lo spettacolo era stato replicato nel marzo 1930 al teatro municipale di Roma e nel 1932 all'Odeon di Milano.<sup>63</sup> Negli anni Cinquanta, Pavlova avreb-

abilità trasformistica fu sempre riconosciuta e applaudita, con l'unica – rilevante – eccezione dei personaggi gordiniani interpretati in *Mirele Efras* e nel *Macello*: in questi due casi la critica sottolineò l'estraneità dell'attore rispetto all'universo ebraico e lo stesso Woszczerowicz si mostrò insofferente rispetto alla drammaturgia del *Macello* e alle scelte del regista Jerzy Chodecki. A proposito del ruolo di Nuchemce in *Mirele Efras* un critico scrisse: «è balzato in primo piano [...] mostrandosi davvero divertente, seppure non del tutto in linea con il tipo ebraico» («Kurier Łódzki», 29 giugno 1929, cit. in Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz: geniusz? blazen? mag?*, Biblioteka "Tygla Kultury", Łódź 2003, p. 28).

59. Teatr Miejski, «Ilustrowana Republika», 168, 1929.

60. Tatiana Pavlova (1890-1975) lavora dapprima nella compagnia del regista Pavel Orlenev, poi al Teatro Drammatico di Mosca. Al suo arrivo in Italia nel 1919 collabora con la Ambrosio Film, poi fonda una propria compagnia. Per molti anni alterna al mestiere di regista quello di attrice, recitando con i più noti registi italiani (tra cui Tavolini, Bragaglia e Visconti) e russi del tempo, cercando di introdurre i principi stanislavskiani su una scena italiana ancora fortemente provinciale. Negli anni Trenta collabora anche con Vladimir Nemirovič-Dančenko nell'unica esperienza del regista lontano dalla propria patria. Nel 1935 Pavlova fonda, insieme a Silvio D'Amico, l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, e ottiene la cattedra di regia. Dopo la guerra collabora con la televisione italiana e si dedica alla lirica, curando diverse regie presso il Teatro alla Scala di Milano. Roberta Indiochia, *La rivoluzione di un'attrice – Tatiana Pavlova*, Appendice 3. *Tat'jana Pavlova Zeitman*, Appendice 4. *Tatiana Pavlova parla di sé*, in Aa. Vv., *Actoris Studium Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 195-259.

61. Jakov L'vov (1886-1939): avvocato e amministratore della compagnia teatrale di Tatiana Pavlova, curatore e traduttore, insieme a Eligio Possenti, di un'edizione italiana di *Mirra Efras* (Barbera, Firenze 1929).

62. r. s., *Corriere teatrale. Filodrammatici. Mirra Efras. Commedia in quattro atti di G. Gordin*, «Corriere della sera», 27 febbraio 1929, p. 4.

63. Informazioni tratte da <<http://www.russinitalia.it/luoghiidetail.php?id=148>>, 18 ottobre 2016.

be inoltre preso parte alla riduzione televisiva dell'opera, una versione sulla quale torneremo perché ci offre la possibilità di confrontare la sua interpretazione con quella, coeva, di Ida.

Intanto, in Polonia, l'interesse suscitato dalla *Mira Efros* di Horecka induce la compagnia del Teatr Miejski a trasferirsi per la stagione estiva all'Elizeum di Varsavia, dove lo spettacolo rimane in cartellone fino alla fine di agosto. Quando la compagnia fa ritorno a Łódź, Mark Arnshteyn propone a Wanda Siemaszkowa,<sup>64</sup> una delle più note attrici del periodo interbellico, di prendere parte a un nuovo allestimento da lui diretto. L'attrice polacca è esitante perché percepisce come estraneo il mondo di *Mirele Efros*, ma non appena entra in confidenza con il personaggio ne è conquistata: «Mi sembra che ognuno, ebreo o polacco, debba guardare a Mirla con sincera simpatia. Non è solo una madre capace di sacrifici sovrumani per i propri figli, ma anche un'anima aristocratica. C'è qualcosa che mi emoziona in quel ruolo e lo interpreto sempre con autentica commozione».<sup>65</sup>

Il 4 settembre 1929 il Teatr Elizeum accoglie il debutto di Wanda Siemaszkowa in *Mirla Efros*: lo spettacolo raccoglie un successo ancora superiore al precedente e negli anni conosce numerose repliche e tournée.<sup>66</sup> L'interpretazione di Siemaszkowa suscita l'ammirazione di critici ed esponenti del mondo teatrale, al punto da diventare la più celebre della sua carriera. Non sappiamo se Siemaszkowa avesse visto Ester

64. Wanda Siemaszkowa (1867-1947): attrice con una predilezione per il repertorio modernista e per i drammi del movimento della Młoda Polska (Giovane Polonia), interpretò spesso anche eroine ibseniane riuscendo a coniugare nelle proprie creazioni poesia e simbolismo. Fino alla Prima guerra mondiale fu legata ai teatri di Cracovia e Leopoli; dagli anni Venti, invece, dopo una breve parentesi negli Stati Uniti, lavorò come attrice itinerante, regista e direttrice a Bydgoszcz e Poznań, per poi spostarsi a Rzeszów. In questo periodo si distinse in ruoli comici e da caratterista, interpretando anche un ruolo maschile nell'*Uriel Acosta*, ma la sua creazione più celebre rimase *Mirele Efros*. Cfr. Edward Krasiński, *Wanda Siemaszkowa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963 e Dariusz Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 1997.

65. *Kocham Mirlę Efros – mówi Wanda Siemaszkowa*, «Nowy Dziennik», 21 aprile 1934. A tal punto Siemaszkowa era legata a questo personaggio da sceglierlo per festeggiare, nel 1934, il quarantacinquesimo anniversario della propria carriera teatrale.

66. Tra la stagione 1929/1930 e quella 1933/1934 *Mirla Efros* di Siemaszkowa fu presentata a Varsavia (a memoria dell'attrice per un numero complessivo di oltre ottanta repliche), Vilnius, Leopoli, Cracovia, Łuck.

Rokhl Kaminska nel ruolo della matrona Efros, ma la stampa ebraico-polacca non seppe trattenersi dal confronto: a detta di Mojżesz Kanfer, critico del quotidiano «Nowy dziennik», la creazione dell'attrice polacca eguagliava quella della «nostra Duse»,<sup>67</sup> mentre altri recensori difendevano la superiorità di Ester Rokhl, comprovata dal maggior numero di lacrime versate dagli spettatori.<sup>68</sup>

Di certo, *Mirla Efros* fa parte degli spettacoli che contribuiscono ad aprire una fessura nella parete divisoria che separa il teatro yiddish da quello polacco, o meglio, per dirla con il pedagogo teatrale Mieczysław Limanowski, nel «muro che ci separa da noi stessi». <sup>69</sup> Attraverso questo spettacolo, infatti, lo scrittore Tadeusz Boy-Żeleński scopre l'opera di Jacob Gordin e ne ammira il realismo in grande stile, che gli ricorda Balzac.<sup>70</sup> Boy-Żeleński, critico teatrale e traduttore di letteratura francese, accosta *Mirele Efros* a due celebri opere della *Commedia Umana*: *Papà Goriot* e *Storia dell'ascesa e della caduta di César Birotteau*. Al di là delle similitudini nell'intreccio, il raffronto si rivela particolarmente pertinente quando si tiene conto che il romanzo realista di cui Balzac è considerato il maestro ha nel teatro, e in particolare nel melodramma, il suo presupposto semiotico. In un autorevole studio sull'immaginazione melodrammatica, Peter Brooks ha infatti chiarito che per Balzac «il modello dell'attività umana dotata di significato»<sup>71</sup> non è da ricercare nella «vita in sé», ma nel melodramma, il quale offre «un intero repertorio di situazioni, gesti e tropi che conferiscono all'esistenza un'accentuata carica significativa, facendo della mimesi una vera e propria produzione di senso».<sup>72</sup>

Queste osservazioni sgombrano il campo da ogni fraintendimento naturalistico e da un'idea consolidata e corrotta

67. Mojżesz Kanfer, *Kraków składa hold Wandzie Siemaszkowej*, «Nowy Dziennik», 24 aprile 1934, cit. in Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, p. 449.

68. J. Podskocz., *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski*, «Nasz Przegląd», 256, 1929.

69. Mieczysław Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, a cura di Zbigniew Osiński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, p. 391.

70. Tadeusz Żeleński-Boy, *Pisma*, tomo XXIII, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, pp. 515-517.

71. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 197.

72. *Ibid.*

di mimesi come imitazione del reale, a favore di una concezione dell'atto mimetico come produttore di un senso "più che reale". Ci consentono, inoltre, di cominciare a vedere da una prospettiva differente anche l'attaccamento di Ida al dramma *Mirele Efros*. Come la biografia dell'attrice ha già in parte dimostrato e gli esempi confermeranno, molto vicina alla vocazione di Ida si rivela l'attitudine di Balzac a «scoprire, smascherare e sezionare la realtà per far emergere i termini essenziali del suo dramma, per cogliere la sua drammaticità attraverso vasti gesti di solenne intensità, e per riorganizzare gli effetti in rapporto alle loro cause, strappando infine il significato al caos e proclamando un mondo in cui abita il senso».<sup>73</sup>

*Mirele Efros* aspira alla conquista di un ordine ma non ignora la complessità del mondo, nel quale «la vita quotidiana si combina con il patetico, la tragicità con la comicità, i tratti di costume con i tratti eternamente umani»;<sup>74</sup> per questo la ricerca di significato che si gioca sulla scena assume una portata universale, che sfugge a ogni classificazione etnica.<sup>75</sup> Quando un osservatore attento delle culture del teatro come Limanowski descrive la lotta che sulla scena contrappone due «razze» non vuole fomentare ambigui e pericolosi distinguo etnici, ma attirare l'attenzione su una lotta interiore e comune a ogni individuo e società, indipendentemente dall'appartenenza nazionale e dalla fede professata:

L'opera scorreva con calma, di tanto in tanto gonfiandosi melodrammaticamente e muovendo gli spettatori al pianto. Per le masse ebraiche può essere una forma di catarsi, perché sulla scena si incontrano due razze, due visioni del mondo: una fredda e bestiale, l'altra umana e solare; una per la quale combattiamo, l'altra animata da forze maligne

73. Ivi, p. 202.

74. T. Żeleński-Boy, *Pisma* cit., pp. 515-517.

75. La critica Romer-Ochenokowska scrisse addirittura che, nel dramma di Gordin, «in realtà non ci sono elementi ebraici perché, se non fosse per alcuni dettagli del rito nuziale nel I atto, non si capirebbe che l'azione non ha luogo nella nostra società [...] Il finale è perfino in accordo con i più bei principi dell'etica cristiana [...]», Hro [Romer-Ohenkowska], *Teatr na Pohulance. „Mirla Efros”, sztuka w 4-ch aktach J. Gordina, tł. A. Marka. Gościnny występ Wandy Siemaszkowej*, «Kurier Wileński», 284, 1929, cit. in Mirosława Kozłowska, „Swoi” i „obcy”. *Dramat żydowski na polskich scenach w Wilnie 1906-1940*, in *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, a cura di Wojciech Kaczmarek e Joanna Michalczyk Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, p. 74.

e sempre rinnovata, anche se continuamente tentiamo di dominarla. D'altronde, ciò non riguarda solo le masse ebraiche perché anche noi, a casa nostra, abbiamo di continuo queste due razze, questi due antipodi: l'oscurità, di cui dobbiamo liberarci, e il sole, che dovrebbe trionfare.<sup>76</sup>

Negli anni in cui i dizionari di tutta Europa introducono nelle proprie pagine il termine "razzismo", il fondatore del teatro sperimentale Reduta punta il dito verso una polarità differente, un conflitto tra bestialità e umanità che si gioca "a casa propria" e che l'interpretazione di Siemaszkowa mette in risalto. Limanowski paragona la sua recitazione a quella monumentale di Helena Modrzejewska (considerata la più grande attrice tragica polacca) e ammira la sua Mirele «eroica [...] [e] sofferente»,<sup>77</sup> ma avanza riserve sulla drammaturgia. A suo avviso il dramma di Gordin è «un'accozzaglia di melodrammi», la cui trama banale si potrebbe liquidare in poche parole: «il fatto che a volte i genitori fuggano di fronte ai figli e che i figli, una volta cresciuti, desiderino sperperare il patrimonio dei genitori è una storia vecchia come il mondo».<sup>78</sup>

Al di là del giudizio opposto sulla qualità della scrittura di Gordin, sia Limanowski sia Boy-Żeleński (che riteneva la protagonista un personaggio perfettamente delineato) sostengono il progetto del regista Arnshteyn a favore di un teatro che «propagandi sistematicamente [...] la pace, la tolleranza e l'amore reciproco tra le persone, indipendentemente dal Dio a cui rivolgono le proprie preghiere e dalla lingua in cui manifestano gioie e amarezze. [...] una scena sulla quale anime nobili combattono ogni forma di oscurantismo, ignoranza e odio».<sup>79</sup> L'ambizioso disegno di un nuovo teatro ebraico, o meglio polacco-ebraico, che con regolarità proponesse la migliore drammaturgia yiddish in lingua polacca – allo stesso modo in cui i giornali ebraici in lingua polacca convivevano al fianco della stampa in lingua yiddish – era tuttavia destinato a restare un'utopia.

Se la possibilità di *vedere attraverso il teatro* il mondo ebraico, così prossimo ma anche così esotico e appartato, affascinava

76. M. Limanowski, „Mirla Efros” Gordina na Pohulance, in Id., *Duchowość i maestria* cit., p. 201.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

79. T. Żeleński-Boy, *Pisma* cit., p. 515.

alcuni spettatori, non mancavano posizioni francamente ostili alla messa in scena di quel *malum iudaicum* che alcuni credevano ingerisse già troppo in tutti gli ambiti della società.<sup>80</sup> Con il trascorrere degli anni, le voci degli antisemiti si facevano sempre più fragorose e la rappresentazione di personaggi ebraici ancora più delicata e facilmente strumentalizzabile. Se recitando in polacco non si poteva ignorare, per esempio, che gran parte degli ebrei ortodossi non padroneggiava perfettamente la lingua e si esprimeva con un accento marcato talvolta accompagnato da una specifica gesticolazione, una raffigurazione di questo tipo correva facilmente il rischio di trasformarsi in una macchietta derisoria. Un pericolo evidenziato dal quotidiano in lingua polacca e di orientamento sionista «Chwila», che lodando il regista per l'attenzione riservata alle usanze ebraiche e ammirando l'interpretazione di Siemaszkowa, rilevava tuttavia criticamente che il resto della compagnia non si era sottratto a una rappresentazione stereotipata dei personaggi.<sup>81</sup>

Se all'esterno l'atteggiamento nei confronti del progetto di Arnshteyn spazia dalla fascinazione al dissenso, passando per una diffusa cautela, in seno all'ambiente teatrale ebraico il Varshever Yidisher Kunst-teater si fa promotore di una netta opposizione a quello che considera un inutile tentativo di assimilazione. In concomitanza con l'allestimento di *Mirle Efros* a Varsavia, Zygmunt Turkow prende la parola sulle pagine del «Literarische Bleter», il principale periodico culturale yiddish, dichiarandosi contrario alla creazione di un teatro yiddish in lingua polacca.<sup>82</sup> Un teatro che rinunciassse alla propria lingua per allargare il raggio d'azione rischierebbe di autoconfinarsi in un ghetto di tematiche e personaggi ebraici “preformati”, che poco avrebbero da spartire con la vitalità del lavoro di tanti artisti yiddish, attivi nelle compagnie di ricerca come nei cabaret. È indubbio che anche Ida, seppure legata ad Arnshteyn da amicizia di lunga data, condividesse questa posizione: lo confermerebbe tra l'altro il fatto che

80. Pilawa, *Teatry Miejskie*, «Dziennik Wileński», 287, 1929.

81. (W.), „*Mirle Efros*”, *sztuka w 4 aktach – J. Gordina w opracowaniu i reżyserii A. Mar-ka*, «Chwila», 3890, 1930.

82. M. Friszlender, *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski. Artykuł dyskusyjny*, «Nasz Przegląd», 245, 1929, cit. in Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Mirle Efros Wandy Siemaszkowej*, p. 4.

non tentò mai di adattare e allestire alcun dramma yiddish in lingua polacca.

Non sappiamo con quale frequenza Ida abbia messo in scena *Mirele Efros* nel ventennio tra le guerre né se conoscesse la versione di Siemaszkowa. È certo, però, che alla fine degli anni Trenta il dramma torna a fare parte del repertorio dell'attrice, accanto a opere che hanno per protagoniste madri e mogli combattive, in lotta per la giustizia e per la propria indipendenza. Per esempio, il 6 settembre 1938 Ida porta sulle scene della cittadina slesiana di Bielsko il dramma di Max Baumann *Glikl di Hameln*, mentre il giorno successivo propone *Mirele Efros*, interpretazione che il pubblico ha la possibilità di mettere a confronto con quella di Siemaszkowa, che aveva visitato la città pochi anni prima.<sup>83</sup> *Glikl di Hameln* e *Mirele Efros* danno spazio a personaggi femminili che realizzano la medesima sintesi tra commercio ed etica, tra ragione borghese e religiosità ebraica. L'esortazione alla rettitudine di cui sono portavoce le protagoniste risuona con particolare urgenza in una città che dal 1931 è sede dello Jungdeutsche Partei in Polen, il partito nazionalsocialista di stampo hitleriano fondato proprio a Bielsko dai cittadini appartenenti alla minoranza tedesca.

Se oltreoceano «l'opera per le Sarah Bernhardt e le Eleonora Duse yiddish»<sup>84</sup> va in scena di fronte a un pubblico sempre più esiguo, Ida la sceglie invece come tassello imprescindibile per costruire il programma della stagione varsaviana 1938/1939, per la quale ha affittato il prestigioso Teatr Nowości. Il 17 gennaio l'attrice prende parte alla commedia *L'avvocatesa*<sup>85</sup> di Louis Verneuil nei panni di una donna te-

83. Cfr. *Ida Kaminska mit ihrem künstlerischen Ensemble in Bielsko*, «Tygodnik Żydowski», 28, 1938, p. 4; 29, p. 3, cit. in Andrzej Linert, *Żydowskie teatry dramatyczne na scenach Bielska i Białej. Zespół Idy Kamińskiej i Zygmunta Turkowa*, in Id., *Teatr w kręgu „Ha-Szacharu”. Z kroniki żydowskich występów teatralnych w Bielsku i Białej w latach międzywojennych*, Urząd Miejski w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2004, p. 47.

84. La definizione è di Alexander Mukdoyni. Un paio di anni prima, New York aveva celebrato la popolarità del dramma presentando una curiosa versione in cui quattro attrici – Anna Appel, Berta Gersten, Dora Weissman e Bina Abramowitz – interpretavano ciascuna un atto di *Mirele Efros*. J. Berkowitz, *Shakespeare on the American cit.*, pp. 69-70.

85. La traduzione è curata da Ida Kaminska e Jonas Turkow, la scenografia da A. Liberman. Interpreti: Ida Kaminska, Sonia Altbojm, Dora Fakiel (che aveva interpretato il ruolo della modista Lina in *Senza una casa*), Marian Melman, Bożyk, J. Günsberg, N. Meissner.

nace che difende il proprio diritto a esercitare la professione d'avvocato, un ruolo in cui, secondo l'anonimo recensore del quotidiano «Nasz Przegląd», «è libera di essere [semplicemente] se stessa».<sup>86</sup> La commedia in yiddish è proposta in parallelo al debutto, al Teatr Wielki, di *Madame X* di Alexander Bisson, opera capostipite del genere melodrammatico. Il 29 gennaio Ida recita al fianco della collega Rokhl Holzer<sup>87</sup> in *Noi donne*, opera della drammaturga femminista polacca Maria Morozowicz-Szczepkowska, nota per avere puntato il dito contro la disuguaglianza sociale e i soprusi di cui erano vittime le donne anche all'interno del sistema teatrale, di stampo patriarcale. Ironicamente, proprio il giorno del debutto il settimanale «Prosto z mostu» pubblica un pamphlet antisemita dal titolo *Usanze teatrali*, in cui l'autore accusa di corruzione morale tutti i teatri che fanno capo all'Associazione per la diffusione della cultura teatrale e si scaglia contro la tecnica di ingaggio delle attrici, facendo risalire il vizio del «ricatto erotico»<sup>88</sup> ai costumi ebraici. L'articolo suscita la reazione sdegnata di artisti e istituzioni teatrali e l'Associazione trascina l'autore Alfred Łaszowski in tribunale.

Alla fine di aprile la compagnia di Ida Kaminska saluta la capitale con *Mirele Efros*, «senza la quale nessuna stagione era completa»,<sup>89</sup> e una selezione di atti tratta da spettacoli messi in scena nei mesi precedenti, poi si trasferisce a Łódź. In

86. Sostituto, «Nasz Przegląd», 35, 1939, p. 9.

87. Rokhl Holzer (1899-1998) si diploma alla Scuola d'Arte Drammatica di Cracovia e muove i primi passi sulle scene polacche per poi unirsi, nel 1926, al Krakauer Yidish Kunst Teater (Teatro d'Arte Yiddish di Cracovia), dove collabora anche con Jonas Turkow. Nel 1929 si trasferisce a Varsavia ed entra a fare parte del Bund. Attrice di grande successo, lavora con le più importanti compagnie del tempo e percorre la Polonia con i «concerti di parola», in cui recita opere yiddish ed europee. Nel 1938 lascia Varsavia per intraprendere una tournée mondiale: quando la Germania invade la Polonia si trova in Australia. A Melbourne, Holzer inizia a collaborare con gruppi teatrali come lo Yiddische Bine (La scena yiddish) e il Dovid Herman Teater. Nell'ottobre del 1939 diventa la prima donna in Australia a dirigere un dramma yiddish: sceglie *L'avvocata*, che il marito Chaim Rosenstein ha tradotto dal francese allo yiddish, e interpreta il ruolo della protagonista. Tra i ruoli prediletti del suo repertorio figura anche Mirele Efros. Alla fine della guerra torna in Europa per riprendere la tournée interrotta anni prima, ma decide di stabilirsi definitivamente in Australia: qui continua a lavorare per quarant'anni come attrice e regista, rimanendo in contatto con l'amica Ida Kaminska. Hinde Ena Burstin, *Rokhl Holzer*, Jewish Women's Archive: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/holzer-rokhl>>.

88. Alfred Łaszowski, *Obyczaje teatralne*, «Prosto z mostu», 5, 1939, p. 8.

89. Ida Kaminska, *My life* cit., p. 79.

questo periodo, tra l'altro, l'attrice è impegnata nelle riprese del film *Senza una casa*, come si è visto ispirato a un dramma di Jacob Gordin.

Con l'invasione tedesca della Polonia Ida Kaminska è costretta a interrompere il lavoro e a fuggire verso est portando con sé la storia di Mirele Efros, che figura tra gli spettacoli in programma a Rovno già nel giugno del 1941.

Frattanto, nel ghetto di Varsavia, Mark Arnshteyn sceglie ancora una volta *Mirla Efros* per inaugurare l'attività del Nowy Teatr Kameralny, il suo ultimo progetto di teatro ebraico in lingua polacca.<sup>90</sup> Lo spettacolo va in scena nel luglio del 1941 settantasei volte,<sup>91</sup> un numero cospicuo di repliche che stabilisce un record per gli standard del ghetto e testimonia la forza di questo dramma, «a suo modo epico»,<sup>92</sup> nell'offrire distrazione e sostegno alle donne e agli uomini confinati nel «quartiere chiuso» di Varsavia.

La lotta per la sopravvivenza, che impegnò gli abitanti prigionieri del ghetto nei venti mesi della sua esistenza, si manifestò anche con un impegno straordinario a mantenere in vita l'attività culturale.<sup>93</sup> Nel ghetto si trovavano infatti

90. Il Nowy Teatr Kameralny era il più grande dei cinque teatri del ghetto e aveva sede in via Nowolipki 52, sul terreno della parrocchia di S. Agostino. Mark Arnshteyn aveva ottenuto la licenza per condurre il teatro, di cui ricopriva la carica di direttore artistico, letterario e regista. Secondo Barbara Engelking il debutto di *Mirla Efros* avvenne il 18 luglio, secondo Ruta Sakowska il 25. Lo spettacolo andava in scena alle ore 17.40 e terminava alle 19.45, in modo che gli spettatori potessero tornare a casa prima del coprifuoco. Il sabato era proposta anche una replica pomeridiana alle ore 14.40 a un prezzo ridotto. La protagonista era interpretata da Jadwiga Wernisówna e Nuchemce dallo straordinario attore caratterista Michał Znicz (pseudonimo di Michał Feiertag), celebre interprete del cinema polacco dell'anteguerra e animatore delle riviste in polacco e in yiddish del Teatr Na Pięterku. Il cast contemplava inoltre F. Korzelska (Sheindele), Helena Godlieb (Chana Dvoira), I. Oberska (Machle), Ignacy Moszkowicz (Shalmen), Z. Rzecki (Yosef), M. Gliczyński (Daniel), Rysio Goldfluss (Shloimele). Le scenografie erano progettate da Rubin Szwarc, architetto e decoratore d'interni che aveva curato anche la trasformazione dell'edificio in teatro. Nell'arco di un anno di attività il teatro allestì dieci spettacoli, tra cui classici della letteratura yiddish e commedie tradotti con grande raffinatezza in lingua polacca. Oltre a *Mirla Efros*, lo spettacolo di maggiore risonanza fu *I cantori*, pièce che Arnshteyn aveva scritto da giovane in polacco, successivamente tradotto in yiddish e che, dal debutto a Łódź nel 1902, aveva riscosso grande successo sia in Europa sia negli Stati Uniti.

91. Ruta Sakowska, *Il teatro nel ghetto di Varsavia: 1940-1943*, in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a cura di Paola Bertolone e Laura Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, p. 195.

92. H. Cz., „*Mirla Efros*», «Gazeta Żydowska», 64, 1941.

93. Per una mappatura della ricca attività culturale nata in seno al ghetto, che

rinchiusi moltissimi intellettuali, musicisti, cantanti e attori dei teatri ebraici e anche molti artisti delle scene polacche, ebrei assimilati che prima dello scoppio della guerra non sentivano alcun legame con l'ambiente d'origine. Subito dopo la chiusura del ghetto, nel dicembre 1940, le autorità naziste avevano concesso l'apertura del teatro operettistico e di varietà Eldorado e alla fine dell'anno successivo nel quartiere si contavano cinque teatri stabili professionali: tre dei quali presentavano spettacoli in lingua yiddish (l'Eldorado, il Nowy Azazel e il Melody Place), due un repertorio in lingua polacca (il Nowy Teatr Kameralny, nel quale erano confluiti gli attori del teatro di rivista Na Pięterku, Sul Mezzanino, durato appena tre mesi, e il Femina). Se si considera che nell'estate del 1941 l'epidemia di tifo diffusasi all'interno del ghetto registrò un picco che condannò a morte circa cinquemila persone ogni mese, si ha un'idea delle condizioni estreme in cui andò in scena la versione di *Mirla Efros* diretta da Arnshiteyn. Il forte richiamo dell'opera gordiniana non è tanto da ricondurre al bisogno di evasione dalla realtà – nel ghetto soddisfatto piuttosto dal repertorio del teatro Eldorado, che proponeva frivole operette americane di inizio secolo – quanto alla necessità di trovare conforto alla propria situazione partecipando delle sofferenze della protagonista, della sua riconquistata dignità e reintegrazione nell'unità morale della famiglia.

Un ordine e un'integrità di cui si avverte ancora più l'urgenza al termine della Seconda guerra mondiale, quando la distruzione dell'ebraismo orientale si svela nelle sue proporzioni immani e quando i sopravvissuti che scelgono di rimanere in Polonia si uniscono in uno sforzo inaudito per ricreare la propria identità annientata. Nel novembre del 1944 vede la luce il Comitato Centrale degli Ebrei Polacchi, un'organizzazione che ha tra le sue missioni la ricostruzione della vita nazional-culturale ebraica. Nel luglio del 1946 l'Associazione degli Artisti delle Scene Ebraiche, attiva prima della guerra e ora operante presso il Comitato, decide di riunire i piccoli gruppi teatrali yiddish sparsi per il territorio polacco

includeva iniziative letterarie, teatrali e musicali, cfr. Barbara Engelking, *Kultura i rozrywka*, in Id., Jacek Leociak, *Getto Warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, edizione riveduta, corretta e ampliata, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013, pp. 557-654.

in due compagnie stabili: il Teatro Yiddish della Bassa Slesia e il Teatro Yiddish di Łódź. Entrambi propongono un repertorio basato sulla drammaturgia yiddish classica (inizialmente rappresentato soprattutto da Aleichem) e inaugurano la propria attività con due celebri drammi gordiniani. A Łódź, Moïshe Lipman cura la regia di *Sonata a Kreutzer*,<sup>94</sup> spettacolo che la stampa giudica non all'altezza di inaugurare una nuova stagione del teatro yiddish,<sup>95</sup> e in autunno propone *Mirele Efros* e *L'orfana Chasie*.<sup>96</sup> opera, quest'ultima, che era stata scelta anche per l'inaugurazione del teatro che aveva sede a Dzierżoniów, il più importante insediamento ebraico della Bassa Slesia.

In generale i critici dell'immediato dopoguerra sono mossi dall'urgenza di snidare ogni traccia di *shund* negli spettacoli e non guardano con favore alle opere gordiniane, che giudicano un relitto del passato, inadatte ai tempi e alle circostanze in cui il teatro si trova a risorgere. Per questo, quando nel gennaio del 1947 a Wrocław va in scena *Il macello*,<sup>97</sup> il recensore si scaglia senza mezzi termini contro la drammaturgia, decretando che «le opere di Gordin non sono più attuali e non dovrebbero occupare una posizione preminente nel repertorio dei nostri teatri [...] *L'Orfana Chasie* dovrebbe rendere orfani anche noi perché è diventata un anacronismo, e questo vale ancora di più nel caso del *Macello*».<sup>98</sup>

Qualche giorno dopo questa sfortunata première Ida Kaminska e Meir Melman, che da poco hanno fatto ritorno in Polonia, organizzano una serata artistica itinerante per incontrare i cittadini ebrei di Łódź e di molti paesi della Bassa Slesia. Non sappiamo come sia composto il programma, ma ovunque vengono accolti con entusiasmo. Nonostante

94. Il dramma va in scena il 3 agosto con la regia di Szeftel Zak, la compagnia è composta da Eni Liton, Natalia Lipman, Nadia Kareni e Dawid Lederman. È seguito da *La locanda ungherese* di Shloime Prizament il 17 dello stesso mese, cfr. *Almanach Sceny Polskiej. Teatry i premiery 1945-1946*, <[http://www.pwst.krakow.pl/data/modules/pliki/obr\\_s4546.html](http://www.pwst.krakow.pl/data/modules/pliki/obr_s4546.html)>.

95. s.n., «Nasze Słowo, 5, 1946», cit. in *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej* cit., pp. 103-104.

96. Małgorzata Leyko, *Ida Kamińska i Łódzki Teatr Żydowski*, in *Łódzkie sceny żydowskie* cit., p. 157. Nel cast figurano E. Perelman, Moitke Sztrejch, J. Kurlender, Trachtenberg, Szeftel Zak, Frejda Trachtenberg, G. Amzel, Yitskhok Grudberg-Turkow, Mark S. Osowicki, Karana e Ketty Efron.

97. Non si è riusciti a reperire informazioni sulla composizione della compagnia.

98. s.n., «Nowe Życie», 2, 1947, cit. in *Państwowy Teatr Żydowski* cit., p. 106.

la netta opposizione della critica alla scrittura gordiniana, Lipman allestisce a luglio una delle più famose pièce del drammaturgo, il melodramma di ispirazione faustiana *Dio, l'uomo e il diavolo*: questa volta l'opera raccoglie giudizi più positivi, concludendo dignitosamente la prima stagione del Teatro Yiddish di Łódź.

A partire dall'autunno Ida torna regolarmente sulle scene in veste di attrice e regista. Tale autentica ripartenza si compie ancora una volta nel segno di *Mirele Efros*, che va in scena al Teatro Yiddish della Bassa Slesia nel novembre 1947 ed è ripresa a Łódź nel gennaio 1948 in occasione delle celebrazioni per il ventiduesimo anniversario della morte di Ester Rokhl organizzate dall'Associazione degli Artisti delle Scene Ebraiche. È possibile, del resto, che l'attrice non avesse abbandonato l'opera neppure negli anni trascorsi in Asia Centrale tra il 1941 e il 1944, quando si vide costretta ad affidarsi soltanto alla propria memoria per ricostruire i drammi da portare in scena. Nell'autobiografia racconta di essere stata in grado di ricreare cinque opere tra le più celebri del suo repertorio e sappiamo con certezza che almeno tre di esse erano nate dalla penna di Gordin.

Dopo una breve parentesi londinese Ida prende in mano le redini del Teatro Yiddish di Łódź, dando avvio a un nuovo capitolo della propria vita teatrale. Dell'esperienza di direttore artistico in anni segnati dalla necessità di rifondare il teatro, restaurandone gli edifici e forgiandone un nuovo profilo anzitutto dal punto di vista del repertorio, si è detto nel capitolo precedente; così come si sono prese in esame le conflittualità tra le compagnie teatrali di Wrocław e Łódź e la crescente ingerenza del Ministero della Cultura e dell'Arte nelle scelte drammaturgiche. Come abbiamo visto, la politica di Kaminska fu quella di acconsentire all'introduzione di opere "suggerite" dal Ministero, ma al contempo di preservare la singolarità del teatro yiddish anche attraverso un lavoro continuativo sui testi della tradizione. Lo dimostra il fatto che quasi la metà degli spettacoli allestiti dal suo teatro tra il 1948 e il 1955 sono opera di autori yiddish, in gran parte classici: il drammaturgo favorito risulta essere Sholem Aleichem, mentre in rappresentanza della ricca produzione di Jacob Gordin è rimasta la sola *Mirele Efros*, che Ida metterà in scena a più riprese nel periodo postbellico.<sup>99</sup>

99. M. Leyko, *Ida Kamińska i Łódzki Teatr Żydowski* cit., p. 165.

Pur non potendo contare su un calendario esaustivo di tutte le rappresentazioni, sappiamo che il primo allestimento kaminskiano di *Mirele Efros* nel dopoguerra risale al novembre del 1947 e alla collaborazione con il Teatro Yiddish della Bassa Slesia e che nel giugno del 1949 l'attrice si accomitava dal pubblico di Łódź con due ultime repliche.<sup>100</sup> A fare da *trait d'union* tra le messinscene degli anni Quaranta e quelle posteriori sono altre potenti figure materne incarnate dall'attrice yiddish, come le madri sofferenti perché costrette a separarsi dai figli delle opere propagandistiche e sociorealiste *Mio figlio* e *La tragedia ottimistica* o la virtuosa e battagliera protagonista di *Glikl di Hameln*.

*Mirele Efros* accompagna Ida Kaminska anche nell'agognato trasferimento a Varsavia, dove viene scelta come opera inaugurale della nuova sede del Teatro Statale Yiddish. Lo spettacolo va in scena il 27 dicembre 1955,<sup>101</sup> in ricordo del trentesimo anniversario della morte di Ester Rokhl. Nella tradizione ebraica l'anniversario della morte di un parente, in yiddish *yortsayt* (lett. "tempo dell'anno"), è un evento molto importante e viene celebrato attraverso l'accensione di una candela, che brucia per ventiquattro ore, e la lettura del kaddish durante i servizi in sinagoga. In ricordo della madre, Ida sceglie di portare in scena una delle sue opere preferite e lo spettacolo viene fatto precedere da una commemorazione funebre in cui prendono la parola l'attore ultraottantenne Karol Adwentowicz, personalità eminente che a nome di tutto il teatro polacco sottolinea i meriti di Ester Rokhl nello sviluppo dell'arte attoriale, e Yitskhok Turkow (nelle prime repliche del dopoguerra interprete di Yosele), che in un discorso infarcito del lessico allora in voga sottolinea le povere origini della madre del teatro yiddish e il suo contributo al servizio della causa del popolo attraverso un repertorio

100. Cfr. locandina dell'11 e 12 giugno 1949, Polona-Cyfrowa Biblioteka Narodowa, 22 ottobre 2016: <<https://polona.pl/item/57327881/0>>.

101. *Mirele Efros*. Debutto: 27 dicembre 1955. Regia: Ida Kaminska. Interpreti: Ida Kaminska (Mirele Efros), Michał Grynsztajn/Meisler (Yosele), Karol Latowicz (Daniel), Betti Latowicz/Zofia Szeftel (Machla), Marian Melman (Reb Shalmen), Józef Widecki (Reb Nuchemce), Ruth Taru-Kowalska (Chana Dvoira), Ketty Efron (Sheindele), Dora Magier (Shloimele), Andrzej Lubieniecki/Arnold Paluszak (cantore), Andrzej Kowalski/Adam Lipszyc (Jurke), Elżbieta Lotenberg/Lena Szlangier (Oksana), musicisti e ospiti. Scenografia: Edward Grajewski. Direzione tecnica: Pejsach Podrabinek. Direzione d'orchestra: Wł. Rojtenteler. Scenografia e costumi realizzati presso i laboratori del Teatro Statale Yiddish di Wrocław.

realistico-popolare che trovava in Gordin uno dei principali corifei.<sup>102</sup> La critica che assiste alla rappresentazione mette invece in luce l'anacronismo del testo, che non avrebbe più molto da dire allo spettatore contemporaneo se non fosse per la recitazione degli attori e la realistica ricostruzione di un mondo ormai per sempre sommerso.<sup>103</sup>

Non sappiamo quante volte andò in scena questa *Mirele Efros*, ma l'opera fu certamente ripresa a distanza di quattro anni, nel dicembre del 1959, e con ogni probabilità in questa data Ruth Turkow aveva già sostituito Ketty Efron nel ruolo di Sheindele. Dalla fine degli anni Cinquanta, poi, lo spettacolo figura in quasi tutte le tournée estere della compagnia. Nei mesi di marzo e aprile 1957 l'opera è allestita a Londra e ad Amsterdam, insieme a *Tevoe il lattivendolo* e *Meir Ezofowicz*; nell'ottobre del 1958 in Belgio (ad Anversa e Bruxelles) e il mese seguente a Parigi; tra il novembre del 1959 e il gennaio del 1960 viene portata in Israele (a Tel Aviv, Gerusalemme, Haifa, Be'er Sheba, Rehovot e Acre), mentre tra l'agosto e il settembre dello stesso anno la compagnia si spinge fino in Australia, dove *Mirele Efros* va in scena di fronte a una platea di tremila spettatori. Dopo una pausa di qualche anno, nel febbraio del 1964 la pièce è allestita a Vienna e l'anno successivo fa parte del variegato repertorio mostrato durante la tournée nei paesi dell'America Latina: dapprima in Argentina (Buenos Aires), poi in Uruguay (Montevideo) e infine in Brasile (Rio de Janeiro e San Paolo). In un'intervista radiofonica condotta l'anno seguente Ida racconta che, in occasione del viaggio in Sud America, avrebbe voluto mostrare maggiormente il lavoro dell'ensemble – che comunque era possibile apprezzare, per esempio, in *Serkele* – ma che dopo il successo del film *Il negozio al corso* tutti gli impresari insistevano per programmare esclusivamente spettacoli che la vedessero protagonista, come appunto *Gli alberi muoiono in piedi*.<sup>104</sup>

102. I. Turkow-Grudberg, *W 30-lecie śmierci E. R. Kamińskiej*, programma di sala, Cart. 214. *Mirele Efros* (1955), Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

103. A.G., *Mirele Efros*, [...], 27 dicembre 1955: E-teatr: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109452.html>>.

104. *Kwadrans z Idą Kamińską*, intervista radiofonica a cura di Helena Cieślińska, 26 novembre 1966, p. 9, cartella 1/1430 Televisione Polacca, rassegna stampa, Archiwum Akt Nowych, Varsavia.

Considerata la frequentazione costante di Ida con l'opera di Gordin non deve stupire che l'attrice scelga ancora *Mirele Efros* per celebrare il cinquantenario della propria carriera teatrale. Il 18 settembre 1967 il programma della serata di festeggiamenti al Teatro Statale Yiddish di Varsavia include la messa in scena del primo atto di *Mirele Efros* e di alcuni frammenti della seconda parte di *Madre Courage*, nonché la visione del film documentario a lei dedicato e girato per l'occasione da Władysław Forbert.<sup>105</sup>

Il mese successivo, in un periodo di forte tensione per via della condanna dell'“aggressione” israeliana da parte di Mosca, la compagnia parte per gli Stati Uniti portando con sé *Mirele Efros* e *Madre Courage*. A New York si è nel frattempo diffusa una calunnia anonima che indica Kaminska come firmataria di una dichiarazione anti-israeliana e che è seguita da annunci di protesta nei confronti della compagnia; l'attrice difende la propria innocenza durante la conferenza stampa e gli spettacoli vanno in scena senza alcun disturbo e anzi sono accolti con grande interesse: la tournée viene estesa da quattro a nove settimane (13 ottobre-10 dicembre) e registra la presenza di più di sessantamila spettatori.<sup>106</sup> Visto il successo, l'artista si convince di avere finalmente incontrato una comunità che aspira e ricerca un teatro yiddish di qualità ma, come si è visto, alla resa dei conti la realtà si rivelerà ben diversa.

Tornata in Polonia, nel gennaio del 1968 Ida ripropone anche a Varsavia lo spettacolo, che di fatto è una ripresa fe-

105. Cfr. programma della serata, cartella *Cinquantenario di Ida Kamińska. Materiali informativi*, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

106. Uno spettatore, tale Pearl Wiesen, professore al New York Institute of Technology, scrisse una lettera all'attrice ringraziandola per la sua eccezionale interpretazione, grazie alla quale «you can project emotion without moving a muscle», e segnalandole alcuni problemi tecnici: «My mother, who came with me to the theatre yesterday, had the honor of seeing your mother play *Mirele Efros* in New York many years ago. The play made a great impression on her and she could even remember the plot. That was lucky because her memory enabled her to rise above one problem of the performance – lack of audibility». Lo spettatore lamentava il fatto che, con l'eccezione di Ida, la voce degli attori faticava a raggiungere il pubblico, e inoltre la traduzione in cuffia in inglese era mediocre e includeva anche le indicazioni di scena, che erano del tutto superflue. Collezione RG 994, Ida Kaminska and Meir Melman Papers, 1960-1980, scat. 2, Yidisher Visnshafleker Institut – YIVO, New York.

dele dell'allestimento del 1955, con qualche minima oscillazione nel cast e l'introduzione di un nuovo scenografo.<sup>107</sup>

Basta fare un salto in avanti di pochi mesi e nell'estate del 1968 ritroviamo l'attrice ancora nei panni di Mirele Efros, ma questa volta (probabilmente) a Tel Aviv. Una bella fotografia la ritrae in camerino negli eleganti abiti di scena mentre discorre con Golda Meir: le due donne sono di profilo, le mani dell'una intrecciate in quelle dell'altra, sul volto un'espressione di grande serietà. Sono circondate dai membri della famiglia di Ida – il fratello Yosef, la figlia Ruth e la nipote Erika – che le osservano sorridenti. In verità i tempi sono tutt'altro che allegri perché da poco Ida si è trasformata in un'apolide in transito tra un mondo che la respinge e un futuro tutto da costruire.

Prima di misurarsi nell'impresa di provare a trapiantare la propria missione teatrale negli Stati Uniti, l'attrice sessantenne aveva approfittato della possibilità di trascorrere sei settimane in Israele. Nelle sue memorie ricorda l'affettuosa accoglienza ricevuta, la gioia nel riabbracciare finalmente il fratello e la sorpresa nel sentire la gente chiedere a gran voce un allestimento di *Mirele Efros*. In breve tempo Ida e Meir sono raggiunti da Ruth, che porta con sé dall'Austria i costumi necessari per questa inaspettata messa in scena; le scenografie vengono recuperate sul posto e viene selezionato un gruppo di attori di supporto, che «accoglie in maniera zelante le indicazioni di regia»<sup>108</sup> e collabora alla creazione di un allestimento che Ida giudica «di successo, dal punto di vista estetico ed economico».<sup>109</sup> Allo spettacolo assiste anche il presidente israeliano Zalman Shazar, che si dichiara disponibile ad accogliere a braccia aperte la coppia nel caso volesse rimanere nel paese, e durante tutta la permanenza vengono organizzati festeggiamenti in onore di Ida, che tra l'altro ha l'occasione di rincontrare una vecchia conoscenza, l'attrice

107. *Mirele Efros*. Debutto: gennaio 1968. Regia: Ida Kaminska. Interpreti: Ida Kaminska (Mirele Efros), Juliusz Berger (Yosef), Karol Latowicz (Daniel), Maria Frydman (Machle), Marian Melman (Reb Shalmen), Michał Szwejlich (Reb Nuchemce), Ruth Taru-Kowalska (Chana Dvoira), Ruth Kaminska (Sheindele), Marian Rudeński (cantore), Zofia Skrzyszewska (Oksana), Herman Lercher (primo ebreo), Abraham Rozenbaum (secondo ebreo). Scenografia: Marian Stańczak.

108. I. Kaminska, *My life* cit., pp. 280-281.

109. *Ibid.*

Hanna Rovina. Non mancano, tuttavia, anche alcune manifestazioni più negative da parte della stampa, che condanna la decisione dell'artista di emigrare negli Stati Uniti.

Un paio di mesi dopo il trasferimento a New York Ida si trova impegnata in un fitto calendario di prove che la vede al lavoro sul set del film *L'angelo Levine* di Ján Kadár e in teatro per preparare un'imminente tournée a Montreal di *Mirele Efros*, spettacolo che l'attrice allestisce con un ottimo ensemble di cui fa parte anche Julius Adler. Purtroppo la "prima" viene cancellata a pochi minuti dall'inizio a causa di un debito contratto dall'impresario e «the distinguished international Jewish actress»,<sup>110</sup> di cui i giornali canadesi avevano preannunciato l'arrivo, cade vittima di un grave esaurimento da stress che la confina per tre settimane in ospedale. In seguito a questa mancata tournée Ida non tenterà più di portare in scena integralmente *Mirele Efros*, né in Canada né negli Stati Uniti: pur trattandosi di un dramma cucito attorno a un grande ruolo da protagonista, sapeva infatti di avere bisogno del supporto di una compagnia, che in America non riuscì mai a ricreare. Stando alla testimonianza di Henryk Grynberg, che dopo la tournée americana del Teatro Statale Yiddish si era rifiutato di tornare in Polonia e aveva chiesto asilo politico agli Stati Uniti, Ida aveva commesso un errore madornale a credere di potere proseguire la propria missione oltreoceano perché

[...] L'America assiste ogni anno a più successi di quanti sia in grado di ricordare. E la sinistra newyorchese, che soltanto l'anno prima coccolava il monumento ebraico della Polonia Popolare, adesso gli voltava le spalle, imbarazzata dalla propria ingenuità. [Ida Kaminska] viaggiava allora di città in città con il marito, la figlia e il genero, recitando i propri cavalli di battaglia: *Mirele Efros* e il melodramma argentino dal titolo eloquente *Gli alberi muoiono in piedi*, anch'esso incentrato su una donna anziana e orgogliosa. Una sera che era in scena a Los Angeles nella sala, decisamente troppo grande, di qualche scuola, mi sono avvicinato a lei con un mazzo di fiori. Mi ha accolto con grande benevolenza e senza affatto rimproverarmi per averle procurato delle noie [in seguito alla fuga]. Per dodici anni ha attraversato gli Stati Uniti e il Canada, aggrappandosi spasmodicamente alle scene. Aveva

110. «The Montreal Gazette», 17 marzo 1969.

inoltre le percentuali sui film e la famiglia (aspettava anche l'arrivo di una pronipotina), in pratica non le mancava nulla. Nulla se non il teatro, senza il quale non sapeva vivere.<sup>111</sup>

#### 4. La regina Lear del dopoguerra

Dopo avere passato rapidamente in rassegna la presenza di *Mirele Efros* nella vita di lavoro di Ida Kaminska è il momento ora di soffermare l'attenzione sugli allestimenti del dopoguerra e sulle tracce che hanno lasciato. Soltanto attraverso l'analisi di questi documenti, frammentari eppure preziosi, potremo davvero cercare di comprendere l'importanza del dramma per la poetica dell'attrice e per il pubblico che accorreva per incontrarla.

Dalla fine della Seconda guerra mondiale nessuna compagnia polacca ha mai più messo in scena *Mirele Efros*,<sup>112</sup> tuttavia la traduzione e l'adattamento curati da Mark Arnshteyn si sono conservati fino a oggi e negli anni sono rimasti un punto di riferimento anche per la compagnia del Teatro Statale Yiddish. Gli archivi del teatro custodiscono infatti una versione dattiloscritta "pulita" di *Mirla Efros* in polacco<sup>113</sup> e lo stesso testo utilizzato come copione, con frequenti correzioni e annotazioni a mano, probabilmente di pugno della regista.<sup>114</sup> In un primo momento ho pensato potesse trattarsi della copia destinata al censore che sorvegliava le prove oppure di uno strumento utile agli attori per seguire meglio lo svolgimento dell'azione, dal momento che in quegli anni diversi membri della compagnia non padroneggiavano più la lingua yiddish. Sono poi giunta alla conclusione che si tratti, invece, del testo che ogni sera veniva letto dallo speaker e che rendeva possibile agli spettatori che non capivano le battute in yiddish

111. Henryk Grynberg, *Uchodźcy, Świat Książki*, Warszawa 2004, p. 239.

112. Un'unica, parziale, eccezione è costituita da una lettura drammatizzata in polacco, proposta nel gennaio 2014 dall'allora vicedirettrice del Teatro Yiddish di Varsavia Golda Tencer. In più di un'occasione Tencer, divenuta direttrice della struttura dopo la morte di Szymon Szurmiej nel luglio 2014, ha espresso l'intenzione di mettere in scena *Mirele Efros* e di interpretare il ruolo della protagonista, ma a oggi il progetto non si è concretizzato.

113. Cart. J. Gordin Mirla Efros. Adattamento polacco di Andrzej Marek, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

114. Cart. 214. Mirele Efros (1955), Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia. Le modifiche, redatte a penna e a matita, interessano le battute di tutti i personaggi, che vengono accorciate, allungate o ridistribuite e, a una prima analisi, non sembrano essere frutto di un'operazione censoria.

ascoltare in cuffia la traduzione in polacco. In assenza di un copione “originale” yiddish irreperibile negli archivi,<sup>115</sup> questo documento costituisce il testo drammaturgico più vicino a quello recitato da Kaminska e colleghi: di certo è stato da lei supervisionato e concepito per essere destinato alla maggioranza degli spettatori in sala. Da qui in avanti, per i riscontri testuali, farò pertanto riferimento a questo copione.

Tra le fonti che abbiamo a disposizione per ricostruire lo spettacolo figurano le locandine, da quelle in yiddish della prima metà del secolo a quelle bilingui oggi affisse nei corridoi del nuovo Teatro Yiddish di Varsavia a quelle inglesi realizzate per le esibizioni americane; i programmi di sala in polacco e yiddish stampati in occasione delle premiere del 1955 e del gennaio 1968; una decina di fotografie di scena (forse scattate durante le prove) delle versioni allestite a Wrocław nel 1950 e a Varsavia nel 1967/1968;<sup>116</sup> quattro ritratti in studio della protagonista,<sup>117</sup> che mettono in rilievo l'espressione severa del volto, lo sguardo che indaga l'orizzonte, la postura solenne, resa ancora più imponente dall'abito elegante e voluminoso, e gli attributi del potere, simboleggiati dal bastone e dal fazzoletto, in un'efficace sintesi di quello che – per ora ancora un po' enigmaticamente – potremmo chiamare “il potere delle lacrime”.

Sono però soprattutto i documenti audiovisivi a consentirci di entrare nel vivo dell'artigianato teatrale di Ida Kaminska. In questo caso possiamo contare su una registrazione sonora,<sup>118</sup> edita nel 1957 e concepita come prodotto

115. Negli archivi della Biblioteca Nazionale Digitale Polona, fondata dalla Biblioteca Nazionale di Varsavia, è conservata un'edizione del testo originale yiddish di *Mirele Efros*, pubblicata a Varsavia nel 1911: <<https://polona.pl/item/552674/0/>>, 20 ottobre 2016.

116. Cart. 213. *Mirele Efros* (1950), fotografie di Zdzisław Mozer e cart. 215. *Mirele Efros* (1967), fotografie di Franciszek Myszkwicz, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

117. I ritratti sono stati realizzati dal fotografo Jerzy Benedykt Dorys nel settembre 1967, in occasione del cinquantesimo anniversario teatrale di Ida Kaminska: <<http://polona.pl/search/c1bf1970-5ac2-11e5-a8db-c7b72ab80c82>>, 20 ottobre 2016.

118. *Mirele Efros*, in *Ida Kamińska. Excerpts from plays*, I maestri della scena polacca [CD-ROM], Muza Polskie Nagrania, Warszawa 1957, 5' 39". Con ogni probabilità non si tratta della registrazione di uno spettacolo, ma di un'incisione realizzata *ad hoc* in studio, forse per essere diffusa nei programmi in lingua yiddish di Radio Polonia (cfr. nota 186, cap. 1). Le restanti tracce audio presentano estratti da altri due drammi di Jacob Gordin, *L'orfana Chasie* e *Il macello*, dal *Dibbuk* di Sholem An-

commerciale autonomo, e su due registrazioni video dello spettacolo, inserite all'interno di film documentari con una specifica missione promozionale. Il più antico di essi è *Noi che siamo sopravvissuti*,<sup>119</sup> realizzato nei primi anni del dopoguerra per testimoniare con orgoglio la rinascita della vita ebraica dallo sterminio, mentre il più recente è il già citato *Il suo teatro*, concepito per omaggiare la carriera artistica di Kaminska. In entrambi i casi l'autore dell'audiovisivo non è Ida Kaminska bensì un regista cinematografico professionista, che ha perciò selezionato il materiale da proporre allo spettatore. Tenuto conto di questa premessa e del limite rappresentato dall'assenza del pubblico, che del teatro è un elemento fondante, proviamo a indagare la performance di Ida Kaminska seguendo il filo di queste tracce audiovisive.

La registrazione audio ci guida nel cuore dell'opera, alla fine del secondo atto, quando Mirele Efros svela alla famiglia il segreto che ha custodito gelosamente fino a quel momento. L'azione si svolge nella ricca dimora della famiglia Efros, tre anni dopo il matrimonio tra Yosef e Sheindele. Da tempo ormai la nuora ha smesso la propria maschera arrendevole nei confronti della suocera e si è conquistata sempre più spazio nella casa di cui aspira a divenire a tutti gli effetti la padrona. Al suo fianco si sono schierati gli avidi genitori Chana

ski, da *Gli uomini* di Sholem Aleichem e da *Gliki di Hameln chiede giustizia* di Max Baumann.

**119.** *Mir lebngeblibene* (Noi che siamo sopravvissuti, 1948). Regia e sceneggiatura: Natan Gross. Commento: Efraim Kaganowski. Lettore: Jakub Rotbaum. Fotografia: Adolf Forbert, Władysław Forbert. Musica: Saul Berezowski. Produzione: Spółdzielnia Kinor. Produttori: Natan Gross e Saul Goskind. Durata: 80':

<<https://www.youtube.com/watch?v=QxLJilb9yW0&list=PL7713D2FE05CA3008>>. Il film è stato composto come un album fotografico, si apre con le immagini della distruzione della comunità ebraica polacca e nei successivi capitoli documenta i primi sforzi per la sua ricostruzione: dal rimpatrio dall'Unione Sovietica all'istituzione di organismi di assistenza sociale e sanitaria; dall'attività degli orfanotrofi di Otwock e Helenówek ai preparativi della gioventù in procinto di emigrare in Palestina; dalla frequentazione di scuole ebraiche e dall'appartenenza al Partito Operaio Polacco al lavoro presso le cooperative sartoriali e la piccola industria. La sezione dedicata alla vita culturale presenta l'Associazione Ebraica degli Artisti, dei Giornalisti e dei Letterati, giornali che riflettono differenti orientamenti politici, il concorso per il manifesto dedicato all'Insurrezione del ghetto di Varsavia, e ritrae lo scultore Natan Rapoport al lavoro sul modello del Monumento agli eroi del ghetto, che verrà eretto proprio nel 1948. Un capitolo a parte è dedicato al teatro: oltre a Ida Kaminska viene dato spazio, tra gli altri, a Moïse Lipman, interprete di *Teve il lattivendolo*, e a Shmuel Goldstein, in scena con *Motl, il figlio del cantore*.

Dvoira e Nuchemce, il frivolo Daniel, figlio minore di Mirele Efros, e il marito Yosef, ritratto come un uomo senza polso. Nelle scene precedenti Sheindele ha ripetutamente offeso gli amici della suocera – Machle, «una figura a metà tra la domestica e la governante»,<sup>120</sup> e il leale Shalmen, amministratore del patrimonio di famiglia – ed è riuscita a istigare il marito e il cognato a prendere il posto della madre nella gestione degli affari reclamando la loro parte di eredità.

Di fronte alle aperte provocazioni della nuora, Mirele si risolve a confessare la verità. Con voce ferma racconta di essersi trovata giovane e sola, diciotto anni prima, alla morte del marito Shloime Efros, ma di non avere preso in considerazione molte proposte di matrimonio per dedicarsi interamente alla cura dei figli, ancora piccoli. La voce dell'attrice si addolcisce mentre ricorda di avere vissuto soltanto per loro, di essere stata felice solo della loro felicità. Poi annuncia di averli tenuti all'oscuro per anni di un fatto importante, si concede una breve pausa e, con studiata lentezza, confessa loro che il padre è morto oppresso dalla vergogna e dall'angoscia per essere finito in bancarotta. Quest'ultima parola (nell'originale *bankrutim*) è scandita a bassa voce, ma suscita l'immediata reazione di sconcerto dei presenti. La protagonista prosegue con calma la rivelazione, precisando che il marito l'ha lasciata con un debito di migliaia di rubli. La voce, a questo punto, è gravata dalla fatica di anni di lavoro e dai sacrifici patiti per ripagare la somma e mantenere alto il nome della famiglia. Con risolutezza comunica perciò ai figli che tutto ciò che ora possiedono è in realtà di sua proprietà.

Spaventata dalla prospettiva di essere lasciata per strada senza un soldo, Sheindele sbotta contro la suocera, rimproverandola di non averli informati in precedenza. Yosef, con voce calma, come anestetizzato, cerca di tranquillizzarla, ma la moglie scoppia in una risata sarcastica accusando la suocera di averla ingannata. Queste parole hanno l'effetto di risvegliare Yosef, che strattona la moglie facendola gemere di dolore. Il trambusto viene interrotto dalla voce tesa di Mirele che, pur senza alzare il volume, esprime un'autorità tale da zittire i contendenti. Ascoltando questo passaggio tornano alla mente le osservazioni del critico teatrale Abraham

120. Programma di *Mirele Efros*, dicembre 1955, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

Teitelbaum,<sup>121</sup> che era rimasto colpito dalla peculiare intonazione di Ester Rokhl Kaminska nella medesima scena: la voce percorsa da una rabbia calma, Mirele Efros caccia via i presenti, i quali non possono fare a meno di obbedirle anche se hanno già perso molto del rispetto nei suoi confronti.<sup>122</sup> Mirele torna però subito sulla sua decisione e trattiene i familiari: con tono addolorato spiega di non avere accumulato quella fortuna per sé ma per i propri figli, ai quali l'indomani consegnerà le chiavi della cassaforte, i documenti e i libri contabili che li renderanno proprietari unici della ditta "Shloime Efros". Poi congeda tutti augurando loro la buonanotte. Rimasta sola, intona un salmo attribuito a re Davide con voce colma di pianto finché la preghiera si trasforma in un accesso di singhiozzi disperati. Su questo pianto si conclude il secondo atto del dramma.

Un frammento della medesima scena è documentato anche dal film *Noi che siamo sopravvissuti*, che precede di qualche anno l'incisione che abbiamo analizzato e (a meno che non si tratti di un montaggio) ritrae l'attrice in un teatro affollato. Nelle prime inquadrature Kaminska appare sul palco davanti al sipario chiuso, in elegante abito da sera, e sopra un accompagnamento musicale recita qualche breve battuta legata al matrimonio con voce innervata da un'energia fanciullesca. La macchina da presa si sofferma sui volti degli spettatori, che assistono attenti al monologo e la applaudono. Poi la voce narrante di Jakub Rotbaum introduce un frammento «dell'imperdibile [*goldene*] *Mirele Efros*», citando immancabilmente la figura emblematica di Ester Rokhl.

Mirele Efros spegne con decisione le luci del candelabro, appende al braccio il bastone e si dirige verso un tavolo reggendo una candela e un libro di preghiere. Nella penombra si intravede la poltrona sulla quale è solita sedersi. Con il

121. Abraham Teitelbaum (1889-1947) si appassiona al teatro da bambino, dopo avere visto alcuni attori provare nel ristorante dei genitori, e dal 1907 lavora in diverse compagnie drammatiche, tra cui la Vilner Trupe. Dopo la Prima guerra mondiale ottiene l'incarico di direttore della Società Drammatica Yiddish di Minsk. Nel 1919 si trasferisce negli Stati Uniti: a New York lavora con lo Yiddish Art Theater e, occasionalmente, al cinema e insegna presso lo studio drammatico Frayhayt. Fu attivo inoltre come critico teatrale e saggista. *Abraham Teitelbaum*, Yiddishkayt, 20 ottobre 2016, <<http://yiddishkayt.org/view/abraham-teitelbaum>>.

122. Cit. in Zalmen Zylbercweig, *Di velt fun Ester Rokhl Kaminska*, pubblicazione a cura dell'autore, Ciudad de México 1969, pp. 84-85.

volto contratto in una smorfia di dolore intona il salmo e alle sue spalle appare Machle, che nasconde il viso nel grembiule per soffocare le lacrime. La salmodia carica di pianto di Kaminska termina quando l'attrice si accascia sul libro, sopraffatta dall'angoscia, e il sipario si chiude in un silenzio interrotto solo dagli applausi entusiasti del pubblico.

Seguendo il dramma sul copione di Arnshteyn incontriamo l'atto successivo, che si svolge a un anno di distanza ed è ambientato ancora nel salotto di casa Efros, ora abbandonato in uno stato di trasandatezza. Le didascalie indicano che Mirele appare molto cambiata e indossa abiti trascurati: non abbiamo testimonianze riguardo alle scelte di Ida in tal senso ma possiamo accennare, *en passant*, che l'attrice russa trapiantata in Italia Tatiana Pavlova aveva reso il mutamento particolarmente sconcertante indossando abiti simili a quelli di Machle, mentre l'ebrea americana Berta Gersten rimaneva sempre vestita decorosamente, sebbene di atto in atto gli abiti fossero meno sontuosi. A breve torneremo su queste due interpretazioni.

Il cambiamento d'atmosfera si riflette anche nel costume di Yosef che, su esempio del fratello minore, ha smesso gli abiti consueti per abbigliarsi in maniera progressista, all'ultima moda. Nel corso dell'atto scopriamo che Nuchemce e Daniel, ora incaricati di gestire gli affari di famiglia, sono tornati a casa a mani vuote: il primo si è ubriacato e si è fatto truffare acquistando tessuti di scarso valore mentre il secondo, un damerino in smoking, si ostina a non consegnare ai familiari la somma che avrebbe ritirato a Riga per conto della ditta. Sheindele e Daniel vengono alle mani per questioni economiche; Mirele interviene ma, maltrattata da entrambi, si mette umilmente da parte. A un certo punto giunge in visita l'amministratore Shalmen, accompagnato da alcuni esponenti della comunità ebraica locale, che si rivolgono alla famiglia per chiedere una donazione a favore della costruzione di un ospedale. Poiché Mirele è priva ormai di ogni bene si vede costretta a chiedere un prestito al figlio Yosef: questi è intenzionato a concederglielo, ma si scontra con l'opposizione del fratello Daniel, che ritiene superflua la costruzione di un ospedale ebraico dal momento che esiste già un istituto per poveri, e della moglie Sheindele, che ne approfitta per mortificare una volta di più la rivale. In soccorso di Mirele accorre Shalmen, che per salvare la donna dal

pubblico disonore con uno stratagemma consegna ai concittadini la quota della matrona Efros. Quando però Sheindele alza le mani sulla domestica Machle, Mirele si rende conto di non poter sopportare ulteriori angherie e chiede a Yosef di divorziare dalla moglie. Al rifiuto del figlio, innamorato e completamente succube della donna, Mirele prega Shalmen di accoglierla in casa propria e di consentirle di lavorare al suo servizio. L'atto terzo si conclude, specularmente rispetto al secondo, sul pianto di Yosef, che invoca il ritorno della madre accasciato sulla poltrona ormai vuota.

Il quarto e ultimo atto si svolge a distanza di dieci anni nell'abitazione di Shalmen, nel modesto salone che funge al contempo da ufficio in cui accogliere i clienti. La didascalia che sul copione accompagna l'ingresso di Mirele Efros la descrive invecchiata e molto indebolita. È il giorno del *bar mitzvah* dell'amatissimo nipote Shloime, figlio di Yosef e Sheindele. Apprendiamo che anni prima Mirele non ha partecipato al matrimonio del figlio minore, nonostante le sue suppliche, e che non prenderà parte neppure a questa cerimonia, a dispetto delle insistenze del rabbino e di Yosef. Per la prima volta in dieci anni anche Sheindele torna a parlare con la suocera per implorarla di fare ritorno a casa.

Il documentario *Il suo teatro* mostra le due donne attorno a un tavolo: Mirele è intenta a esaminare alcuni documenti, Sheindele (Ruth Kaminska) racconta che il marito imputa la loro rovina finanziaria a una punizione divina per avere cacciato la madre dalla propria casa e dichiara di essere venuta per scusarsi e per riportarla in seno alla famiglia. Mirele alza fieramente lo sguardo dalle carte e ribatte che nessuno ha il potere di spostarla e che milioni di rabbini non riusciranno a convincerla finché non sarà il suo cuore a ordinarle di fare ritorno. Spiega di avere messo da parte la propria resistenza, che le avrebbe consentito di fronteggiare un esercito di nuore come lei, solo perché era in gioco la vita del figlio. Sheindele si getta allora ai piedi della suocera, supplicandola e baciandole le mani. Per la prima volta dalla scena del matrimonio (nel primo atto) le due donne si ritrovano così vicine e possiamo notare la straordinaria somiglianza fisica tra Ida e la figlia Ruth. In questa versione teatrale sono state omesse alcune interessanti battute sul pianto previste nell'adattamento di Arnshteyn in cui Sheindele dichiarava di

invidiare le donne capaci di piangere e di essere, purtroppo, priva di lacrime.

Mirele si divincola dalla stretta di Sheindele e le spiega le ragioni della propria decisione: «Non so se stai recitando una commedia o se sei sincera, ma fa lo stesso... Non capisci quanto grande è stata la mia vergogna quando sono stata costretta a lasciare la casa? Più grande ancora sarebbe la mia umiliazione se adesso vi facessi ritorno. Quando la celebrazione sarà passata, la cara madre diventerà di nuovo inutile. [...] Cosa credi, figlia mia, che per la seconda volta troverei la forza di farmi da parte? [...] Abbandonate tutti i vostri tentativi: il mio piede non varcherà mai più la vostra soglia». <sup>123</sup> Nel pronunciare quella che è a tutti gli effetti un'autocondanna Mirele sembra perdere le forze, confondersi, e inizia a battere a terra con il bastone chiamando in soccorso Machle e Shalmen, che prontamente accorrono. In stato di grande agitazione, appoggia la fronte a quella della domestica e amica e con grande intimità le sussurra alcune parole inintelligibili. Poi si volta e il suo sguardo si illumina ed espande. Su questa immagine la registrazione si interrompe, ma lo spettacolo proseguiva con l'apparizione del nipote che, con ingenuità e prepotenza infantile, pretendeva che la nonna tornasse a casa con lui. Le parole di questo piccolo «tiranno», <sup>124</sup> come lo definisce la nonna, persuadevano la donna a cambiare idea e il dramma si concludeva, perlomeno nell'adattamento curato da Arnshteyn e seguito da Kaminska, <sup>125</sup> con un rapido e impreveduto lieto fine: Mirele Efros usciva di scena sorretta dal figlio e condotta per mano dal nipotino.

Così si chiude il dramma di una madre anziana e sofferente, che infine riacquista il posto che le spetta nella casa di cui, per ammissione della stessa rivale, è l'anima. Una ricomposizione familiare che sigla moltissime opere interpretate da Kaminska, tra cui l'unico film sonoro yiddish che la veda

123. *Il suo teatro*, cit.

124. Cart. J. Gordin, Mirla Efros. Adattamento polacco di Andrzej Marek, p. 90, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

125. Nel dramma originale di Gordin, a cui fanno fede sia la versione cinematografica con Berta Gersten sia quella televisiva con Tatiana Pavlova, la protagonista non si fa subito convincere dal nipote e il ricongiungimento familiare è ritardato a beneficio della suspense fino all'ultimo momento, quando Mirele fa il suo ingresso nella casa gremita di ospiti in cui il ragazzo sta pronunciando il discorso in occasione del *bar mitzvah*.

protagonista: *Senza una casa*. Tratto da un altro dramma gordiniano caro a Ida, che lo interpreterà spesso a teatro prima e dopo la guerra, *Senza una casa* è un esempio caratteristico dell'estraneità di molte pellicole e drammi yiddish dell'epoca ai temi dell'attualità. Alla sua uscita, nel 1939, il film fu accusato di anacronismo e sentimentalismo, critiche che furono talvolta indirizzate anche a *Mirele Efros*.

In realtà, sia *Mirele Efros* che *Senza una casa* sono espressione di una visione peculiare della famiglia, che riproduce in scala una comunità ben più allargata. Fin dalla metà dell'Ottocento, infatti, la famiglia era stata posta al centro delle opere dei drammaturghi yiddish, che guardavano a essa come al microcosmo dell'esperienza dell'ebraicità, un'esperienza percepita nei termini di un *continuum* storico e perciò raffigurata come «un diorama drammatico, che spazia tra le epoche e le ideologie». <sup>126</sup> Nella vicenda di Mirele Efros e del suo esilio, attori e spettatori vedevano riflessa la propria storia di soggetti collettivi e individuali: membra di un organismo lacerato da conflitti generazionali, sradicamento e odî razziali, alle prese con la ridiscussione delle proprie norme etiche e antropologico-comportamentali. Pur tenendo conto della distanza a cui ci condannano le registrazioni di uno spettacolo dal vivo, nelle creazioni di Ida Kaminska si percepisce la fiducia nella possibilità di estrarre dalla visione teatrale la bussola di un ordine morale, l'indicazione di un comportamento preciso che possa tradursi in una pratica comune e condivisa.

Purtroppo, non abbiamo a disposizione alcuna testimonianza del primo atto del dramma, in cui Mirele Efros rivela aspetti assai meno nobili del carattere, rimarcando in maniera altezzosa la propria posizione sociale ed economica e umiliando così i consuoceri. Una visione integrale dello spettacolo ci avrebbe consentito di leggere le scene successive con la consapevolezza che la protagonista non è una figurina monodimensionale e che il suo amore materno non esclude la volontà di comando e la pretesa di essere ciecamente obbedita.

Questi attributi sono invece evidenti sia nell'interpretazione di Berta Gersten, protagonista nel 1939 di un adat-

126. N. Sandrow, *Vagabond Stars* cit., p. 200.

tamento cinematografico di *Mirele Efros*, sia nella versione offerta dall'attrice russa Tatiana Pavlova nel film andato in onda nel 1958 per la televisione italiana con il titolo *Mirra Efros*. Si tratta di documenti realizzati in epoche e contesti linguistico-culturali piuttosto differenti, ma utili per operare un confronto con la recitazione di Ida.

Berta Gersten<sup>127</sup> è protagonista della prima versione cinematografica yiddish del dramma successiva a quella, purtroppo smarrita, interpretata dalla famiglia Kaminski. *Mirele Efros*<sup>128</sup> appartiene alla cosiddetta epoca d'oro del cinema yiddish ed è prodotta da Roman Rebush, tra i primi in America a intuire che un film yiddish di qualità dovesse poggiare su un classico della letteratura e possibilmente essere ambientato nel Vecchio Mondo, nei confronti del quale gli immigrati nutrivano un'inesausta nostalgia. Nella trasposizione cinematografica, però, la lingua di Gordin è stata modernizzata dal drammaturgo yiddish Osip Dymov e lo sforzo di aggiornare il dramma è visibile sia nella scelta dei costumi sia nella recitazione. Mirele/Gersten indossa un lungo abito elegante di inizio Novecento, più moderno rispetto a quello di Kaminska

**127.** Berta Gersten (nata Gerstenman, 1896-1972) nel 1899 emigra con la famiglia negli Stati Uniti e si stabilisce a New York. Qui il padre, che conosceva sette lingue, lavora come traduttore giurato, mentre la madre diventa famosa come sarta tra le attrici del fiorente teatro yiddish: una di esse, sua cliente abituale, aveva bisogno di un bambino in scena e le chiede "in prestito" la piccola Berta. Dal 1915 Gersten fa parte della compagnia di David Kessler, dove recita nel ruolo dell'ingenua, poi si unisce a Boris Tomashefsky. Nel 1918 è scritturata da Maurice Schwartz, in cerca di artisti per la compagnia che due anni più tardi sarebbe diventata lo Yiddish Art Theatre. Con il tempo diventa una delle attrici di punta del teatro, a cui resterà affiliata fino allo smantellamento nel 1950. Interprete di un vasto repertorio di opere yiddish ed europee, si esibisce in tournée in Polonia (alla fine degli anni Trenta), in Sud America e negli Stati Uniti. Negli anni Cinquanta, con il declino del teatro yiddish in America, inizia a recitare in inglese in produzioni di Broadway e in ambito televisivo. Dopo avere condiviso oltre quarant'anni di matrimonio con Isaak Hershel Finkel (figlio di un manager teatrale e di un'attrice), alla morte del marito si lega a Jacob Ben-Ami, suo partner sulla scena e amico di lunga data. Cfr. Nina Warnke, *Berta Gersten*, Jewish Women's Archive, 20 ottobre 2016: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/gersten-berta>> e i volumi I e III di questa serie.

**128.** *Mirele Efros* (1939). Regia: Josef Berne. Sceneggiatura: Osip Dymov, dall'omonimo dramma di Jacob Gordin. Fotografia: J. Bergi Contner. Musica: Vladimir Heifetz. Interpreti: Berta Gersten (Mirele Efros), Michael Rosenberg (Nekhumtse), Ruth Elbaum (Sheyndl), Albert Lipton (Yosele), Sarah Krohner (Khana-Dvoira), Moishe Feder (Shalmen), Louis Brandt (Donye), Paula Walter (Makhle), Jerry Rosenberg (Sheyndl), Ella Brouner (Dine), Ruben Wendroff (*badkhn*), Jacob Mestel (Pogorelsky), Moishe Schorr (cocchiere), Eugene Sigaloff (contadino), Clara Deutchman. Produzione: Roman Rebush, Production Company Credo Pictures. La pellicola è stata restaurata nel 1978 da The National Center for Jewish Film.

e di Pavlova, non calza alcuna parrucca e sul capo porta una retina, nient'altro che un ornamento che si confonde con la massa dei capelli. Nella versione di Kaminska, invece, la protagonista, pur manifestando un approccio libero alle usanze religiose,<sup>129</sup> ha il capo sempre coperto da una parrucca e da un fazzoletto, come richiesto dalla Legge ebraica a ogni donna sposata. Si tratta anche di un elemento di differenza rispetto alla nuora, che dichiara con orgoglio di essersi rifiutata di farsi tagliare i capelli dopo il matrimonio. Gersten, che come Kaminska aveva debuttato in teatro proprio nel ruolo del piccolo Shloime, è alta, maestosa e sfoggia con naturalezza un portamento regale: spesso tiene le mani conserte in grembo e in generale tutti i suoi movimenti sono minimi, controllati. La voce è carezzevole e si mantiene su un volume moderato anche nelle scene più convulse, la sua iniziale superbia traspare da una peculiare intonazione ed espressione ironica del volto.

Nel teledramma *Mirra Efros*,<sup>130</sup> invece, Tatiana Pavlova sceglie di intensificare il contrasto tra la durezza iniziale della protagonista e la sua successiva remissività. L'apparizione nella prima scena è preceduta dalla presentazione caricaturale di Machle e Shalmen e sconta l'eccesso di artificio con il quale sono caratterizzati questi e altri personaggi. Mirele/Pavlova si distingue per i modi dispotici e sprezzanti con cui tratta tutti i presenti. Avvolta in un voluminoso abito scuro, la sua figura emana una forza superiore, rimarcata dall'abitudine a impugnare il bastone come uno scettro, e una costante volontà di controllo, resa attraverso il gesto ricorrente di accomodare il fazzoletto che porta sul capo. La ca-

129. Per esempio, impone che la cerimonia sia celebrata anche se gli sposi non hanno osservato il digiuno.

130. *Mirra Efros* (data di trasmissione: 19 settembre 1958). Regia: Carlo Lodovici. Assistente alla regia: Laura Rossi Guerra. Riduzione e traduzione del testo: Giacomo L'vov, Eligio Possenti. Scene: Tullio Zitkowsky. Movimenti coreografici: Maria Cumani Quasimodo. Luci: Giorgio Ojetti. Costumi: Marilù Alianello. Arredamento: Paolo Fabriani. Interpreti: Tatiana Pavlova (Mirra Efros), Davide Montemurri (Jossele), Paola Bacci (Sceindele), Rina Franchetti (Maclia), Franco Giacobini (Reb Nuchin), Laiosch Onodi (rabbino), Laura Carli (Dvoira), Cristiano Minello (Dania), Lia Casadei (cantante), Loris Gizzi (Salomone), Massimo Giuliani (Sloinche), Alessandro Quasimodo (servo Jurka), Edoardo Florio, Giacomo Ricci, Laura Faini, Leonarda Bettarini (invitati), Erasmo Lo Presto, Massimo Ungaretti, Renzo Petretto (suonatori). Per un'analisi dell'interpretazione di Pavlova in questa produzione, cfr. anche Roberta Indiochia, *La rivoluzione di un'attrice* cit., pp. 216-218.

ratterizzazione parodica e negativa di Shalmen, qui chiamato Salomone – che indossa i tradizionali abiti chassidici come il cappello di pelliccia (*shtreimel*) e la lunga palandrana (*kapote*), sembra in combutta con i consuoceri ed è accusato dalla stessa Mirele di essere un truffatore – ha l'effetto di accrescere, più ancora che nelle versioni di Kaminska e Gersten, l'isolamento della protagonista.

A differenza delle colleghe, Pavlova imposta la scena dello svelamento della verità in maniera meno posata e più patetica: additando i figli, grida loro in quali condizioni sia morto il padre, poi porta la mano al petto, come colpita da una fitta intercostale, traballa e infine si accascia sulla poltrona. Riprende le forze solo per cacciarli ma, rimasta sola, riflette ad alta voce sulla propria incapacità di renderli infelici. Respira ora con affanno, percorre la stanza piangendo e pregando con le parole del re Davide – «io sono nell'abisso e non vedo la salvezza» –, poi ha l'impressione di non vedere più nulla, lascia cadere il bastone e si aggira per lo spazio come se fosse diventata cieca, tendendo le mani di fronte a sé. Un'innovazione, rispetto al testo originale, che sembra riprendere la celebre scena dell'incontro tra Re Lear e il povero Tom nella tempesta. Qui Pavlova è la regnante che ha abdicato al suo potere come Lear, vaneggia come Tom ed è intimamente sferzata dalla tempesta che offusca entrambi. Questa scena accorata preannuncia la trasformazione della tirannica padrona in martire. Quando riappare, la protagonista è irriconoscibile: priva di gioielli, vestita poveramente di nero, i capelli completamente nascosti da un fazzoletto che incornicia il viso scavato, è in tutto simile alla sua servitrice. La schiena è incurvata e il bastone, unico residuo della precedente identità, non serve più come ideale prolungamento dei suoi comandi, ma come sostegno. Delle tre attrici, Pavlova è quella che marca con più forza la trasformazione esteriore di Mirele, che infine torna in seno alla famiglia per festeggiare il compleanno (e non il *bar mitzvah*) del nipote come una donna fragile e insicura, irrimediabilmente segnata dall'età e dalla sofferenza.

A causa della penuria di fonti non siamo in grado di stabilire con certezza in che modo Ida esprimesse la parabola di Mirele, ma sia il riassunto proposto nel programma di sala, sia la maggioranza delle recensioni sono concordi nel mettere in rilievo gli aspetti più nobili della protagonista. Indubbiamente, nella versione kaminskiana Mirele Efros è

ritratta in maniera più univoca rispetto al lontano modello shakespeariano del Re Lear e a imprimersi nella mente dello spettatore è la raffigurazione della matriarca come personaggio “buono”, in contrapposizione alla grettezza dei consuoceri, alla meschinità di Daniel e all’immaturità di Yosef.

A dare ascolto a un osservatore sensibile come il regista Harold Clurman,<sup>131</sup> che vide lo spettacolo in occasione della tournée americana del 1967, Ida offriva un’interpretazione della matriarca Efros fondata sulla delicatezza e immune da ogni autoritarismo.

*Mirele Efros* è il ritratto di una donna potente e proba. Kaminska mette in rilievo la sua gentilezza. Vediamo poco della sua forza e tutta la sua cortesia. È il risultato tanto del carattere dell’attrice quanto della sua interpretazione. Per quanto è possibile giudicare a partire dai due ruoli che ha scelto di interpretare a New York e dalla sua apparizione nel film ceco *Il negozio al corso*, il tratto più singolare di Kaminska come attrice è un’amabile delicatezza. Sulle prime avevo pensato che la sua fragilità in *Mirele* fosse un segno dell’età, ma nell’assistere alla sua energica interpretazione in *Madre Courage* di Brecht, la sua seconda produzione, ho capito che aveva scelto deliberatamente di fare di Mirele un essere mite.

Una Mirele mansueta indebolisce l’opera. La pazienza e la gentilezza di una persona forte sortiscono un effetto maggiore rispetto alla moderazione di una delicata vecchia signora. Mirele Efros è descritta come una donna autorevole dalla formidabile volontà: quando scopre che il marito è morto dopo avere fatto bancarotta si assume la responsabilità dei suoi affari e ne ricostruisce la fortuna. Una persona del genere può essere scrupolosamente retta, ma è soprattutto un concentrato di determinazione.

**131.** Harold Clurman (1901-1980): regista, critico teatrale, pedagogo, artista tra i più influenti nella storia del teatro statunitense. Nato nel Lower East Side, entrò in contatto con il mondo del teatro grazie alla scena yiddish e ad attori del calibro di Jacob Adler. Negli anni, si impegnò a favore di una comunità teatrale permanente, che guardasse al magistero stanislavskiano e fosse ispirata a una visione politica e sociale. Nel 1931 fondò, insieme a Cheril Crawford e Lee Strasberg, il Group Theatre, di cui facevano parte anche artisti legati in varia misura al teatro yiddish, come Stella e Luther Adler o Morris Carnovsky. In seguito allo scioglimento del Group Theatre, dieci anni più tardi, Clurman cominciò a collaborare con Broadway, formando diversi attori e collaborando con scrittori quali Eugene O’Neill, Carson McCullers e Arthur Miller. Cfr. anche *Svegliati e sogna. Celebrazione e ricordi di Harold Clurman* e Tetsuo Kogawa, *Il teatro che volevamo. Conversazione con Harold Clurman*, a cura di Claudia D’Angelo, in Aa. Vv., *Actoris Studium. Album # 2* cit., pp. 121-159.

Mi immagino che, a dispetto di tutta la sua bontà, Mirele debba avere un occhio feroce! Kaminska rimpiazza tutto ciò con una buona dose di pungente umorismo, un tratto nel quale la stessa penna caustica di Gordin la asseconda. In verità, tutto ciò che si è detto a proposito di Mirele può riferirsi anche a Gordin stesso. Aveva un aspetto regale, uno spirito orgoglioso, una lingua affilata e una volontà indomita. Per una persona del genere, essere moderato e indulgente nei confronti di esseri umani più deboli è qualcosa di nobile e drammatico. Un sorriso su un volto severo è una manna dal cielo. Il sorriso incantevole sulle labbra di Kaminska non suscitava alcuna sorpresa.<sup>132</sup>

Clurman conclude la descrizione dello spettacolo con parole di apprezzamento per i compagni di scena di Ida, ma non nasconde le proprie riserve nei confronti dell'impostazione generale del lavoro dell'attrice e del Teatro Statale Yiddish di Varsavia, che gli appare «il residuo di un filone del mondo teatrale un tempo sano».<sup>133</sup>

Altri componenti della compagnia di Kaminska hanno offerto un'interpretazione lodevole: in modo particolare Juliusz Berger nei panni del figlio maggiore di Mirele e Ruth Kaminska (figlia di Ida), che è riuscita a evitare di accentuare la sgradevolezza della nuora. Anche la dignità senza ostentazione di Marian Melman nei panni dell'amministratore di Mirele è stata apprezzata. Nel complesso la compagnia ha prodotto una buona impressione, seppure non particolarmente sorprendente.<sup>134</sup>

Con l'eccezione di testimonianze come quella offerta da Clurman, la possibilità di farci un'idea complessiva di *Mirele Efros* è complicata dalla penuria di giudizi critici sullo spettacolo espressi nelle recensioni polacche e straniere, che perlopiù si limitano a riassumere la vicenda e lodare genericamente la protagonista e gli interpreti principali. Gli archivi del Teatro Statale Yiddish custodiscono una selezione di recensioni austriache, raccolte nel febbraio del 1964 in occasione delle repliche al Theater an der Wien, che sintetizzano efficacemente le impressioni più comuni suscitate dal

132. Harold Clurman, *Ida Kaminska and the Yiddish Theatre*, «Mindstream», 14, 1968, pp. 523-524.

133. Ivi, pp. 527-528.

134. Ivi, p. 524.

lavoro della compagnia. Anzitutto, la diffusa percezione della debolezza drammaturgica dell'opera gordiniana, riscattata tuttavia dalla convincente recitazione d'insieme degli attori e dal fascino della lingua e dell'ambientazione. Inoltre, una tendenza generale della critica è tacere della regia e della scenografia (salvo qualche rara voce che esprime scontento per la messa in scena troppo tradizionale) per soffermarsi sulle creazioni d'attore e in particolare sull'attrice protagonista. Grazie alla guida di Kaminska e all'organica presenza scenica degli interpreti, lo spettatore sarebbe in grado di superare la barriera linguistica – certo già attenuata in un paese di lingua germanica – e di immergersi in un mondo che, pur continuando ad affascinarlo anzitutto per la sua esotica alterità, illuminerebbe ora questioni più universali:

Dobbiamo rendere merito anzitutto a Ida Kaminska, regista e principale interprete dello spettacolo, se il dramma di Gordin è diventato non solo tollerabile ma ha dato luogo a una serata di grande teatro [...] Grazie alla regia, l'opera si trasforma in un lucido studio sulla chimica della vita familiare: così sono gli uomini! [...] è il trionfo di un teatro immortale, che vince ogni barriera linguistica. [...] Il lavoro di tutta la compagnia è di alto rango [...] Juliusz Berger ha il fascino di un debole dal volto bonario, Ruth Kaminska ritrae con perizia una nuora incattivita dalla miseria della propria famiglia, Marian Melman irradia la dignità del patriarca [...] Miriam Friedman ci presenta una fedele servitrice dalla grande anima contadina.<sup>135</sup>

Anche le interpretazioni più grottesche, come quelle di Ruth Taru-Kowalska, nei panni dell' avida e gretta madre di Sheindele, e di Michał Szwejlich nelle vesti di Nuchemce, padre bizzarro e fannullone, o ancora l'interpretazione sul filo della caricatura di Karol Latowicz (Daniel), riscuotono consenso. È indubbio, però, che lo sguardo dello spettatore si appunti con maggiore attenzione su Ida Kaminska, che compone il personaggio con grande disciplina «da quando prorompe in lacrime (dando l'impressione di essere una bambina) fino al più minuto dettaglio, quando le sue dita di donna ormai sola tolgono la polvere o quando, con l'aiuto del bastone, cerca il sostegno della poltrona, che la famiglia le ha sottratto

135. F.W., *Ein Rührstück als großer Theaterabend*, «Arbeiter Zeitung», 26 febbraio 1964.

a sua insaputa». <sup>136</sup> Il personaggio della madre ebrea da lei incarnato

[...] non è senza macchie: [...] autoritaria, ostenta la propria posizione sociale. Ma sotto la corazza della donna d'affari si nasconde un cuore delicato, che con gioia offre e accoglie amore, e rivela le migliori qualità della donna ebrea, capace di sopportare grandi sofferenze senza indurirsi.

Con la forza della sua personalità, Ida Kaminska trasforma un testo arido e spezzettato in autentica poesia. Si è indotti a seguirla nelle scene mute, quando per esempio con un piccolo gesto della mano si scrolla di dosso qualche preoccupazione o frena un moto d'ira. Bisognerebbe vivere sulla propria pelle il modo in cui cattura l'attenzione di tutto il teatro, senza fare nulla se non raggiungere una finestra per volgere uno sguardo rattristato al cortile.

Una tale intensità d'espressione non è solo l'eredità di una famiglia d'attori e il risultato di anni di cura dei propri strumenti attoriali, ma anche il frutto prezioso di una vita ricca di sofferenze e persecuzioni. <sup>137</sup>

La conclusione del critico austriaco riflette la tipica (e spesso indebita) associazione degli spettatori del teatro yiddish del dopoguerra tra la sensibilità dell'attore e il bagaglio di esperienze tragiche accumulate per via della propria origine ebraica. Talvolta questo azzardato parallelismo – applicato con frequenza anche al talento comico in relazione a un supposto “patrimonio genetico ebraico” – conduce ad argomentazioni confuse e superficiali, come quelle che attribuiscono al Teatro Statale Yiddish uno stile naturalistico, sottintendendo che non sia stato conquistato attraverso un lavoro su di sé, ma sia la trasposizione scenica dell'intima natura (naturalistica anch'essa?) degli attori della compagnia. <sup>138</sup>

In generale, almeno per quanto riguarda gli allestimenti del dopoguerra, si può concludere che gli spettatori di tutto il mondo si mostrano inclini a identificare nell'amore, nel sacrificio e nella rettitudine di Mirele Efros le virtù di un popolo. Una percezione condivisa, per esempio, anche da

136. *Ibid.*

137. Ruediger Engerth, *Jiddisches Theater: Ida Kaminska als Mutter*, «Neues Österreich», 26 febbraio 1964.

138. s.n., *Ihr Naturalismus ist Natur*, «Kurier», 26 febbraio 1964.

Julian Strykowski,<sup>139</sup> stimato cantore della vita ebraica in Polonia che pure fu sempre contrario alla rievocazione nostalgica e idealizzata di quel mondo. Scrittore ebreo comunista, convinto che la letteratura abbia il compito di occuparsi della lotta tra il bene e il male e di «aiutare l'uomo, mostrandogli che non è solo nella sua lotta, che ha un retroterra»,<sup>140</sup> Strykowski considera Mirele Efros la più bella creazione di Ida Kaminska. In occasione del giubileo dell'attrice, dopo avere restituito la tessera del partito in segno di protesta per l'espulsione del filosofo Leszek Kołakowski dal POUF,<sup>141</sup> Strykowski scrive che Ida

ha incarnato nel suo personaggio le qualità migliori del popolo ebraico: la saggezza, la benevolenza, la tolleranza, l'amore per le persone e per il mondo. La grande arte attoriale di Ida Kaminska risplendeva nel ruolo [di Mirele Efros], un ruolo che riuniva in sé i più forti elementi della tradizione e le migliori qualità della vita contemporanea, che combinava la profondità e la sofferenza del popolo ebraico con la comprensione dei problemi, delle aspirazioni e degli ideali dell'umanità.<sup>142</sup>

**139.** Julian Strykowski (pseudonimo di Pesach Stark, 1905-1996): scrittore, drammaturgo e traduttore. Il padre era un religioso chassid, maestro di scuola elementare; la madre (secondo le parole dello stesso scrittore) «una semplice ebrea». Inizialmente legato al movimento giovanile sionista Ha-Shomer ha-Tsa'ir, nel 1934 Strykowski si unisce al Partito Comunista, che abbandonerà nel 1966. Negli anni Settanta i suoi scritti vengono pubblicati attraverso la stampa clandestina. Strykowski compie il debutto letterario nel 1927 e nello stesso periodo pubblica traduzioni sul quotidiano sionista in lingua polacca «Chwila». Successivamente diventa il principale rappresentante della "scuola ebraica" della letteratura polacca del dopoguerra: i temi ricorrenti della sua prosa trattano il declino del mondo dello *shtetl*, che lo scrittore affronta in una lingua polacca "imperfetta" che vorrebbe restituire lo spirito dello yiddish, il comunismo e la Shoah, argomento che attraversa le sue opere in maniera indiretta. Eugenia Prokop-Janiec, Julian Strykowski, *yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 26 ottobre 2016: <[http://www.yivo-encyclopedia.org/article.aspx/Strykowski\\_Julian](http://www.yivo-encyclopedia.org/article.aspx/Strykowski_Julian)>. Per approfondire la sua opera in relazione all'identità di ebreo, comunista e omosessuale cfr. Laura Quercioli Mincer, *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Lithos, Roma 2010, pp. 144-184.

**140.** Cit. in Laura Quercioli Mincer, *Una voce della Diaspora: Julian Strykowski*, «Europa Orientalis», 4, 1985, p. 121.

**141.** Kołakowski era stato espulso dal Partito Operaio Unificato Polacco per via delle critiche che aveva mosso nei confronti dell'assetto politico che aveva caratterizzato il decennio successivo al 1956. In sua difesa, una ventina di scrittori membri del partito avevano inviato una lettera al Comitato Centrale e la reazione minacciosa che ne era seguita aveva spinto l'Unione degli Scrittori a redigere un documento sulla libertà d'espressione e a porsi all'opposizione rispetto al governo.

**142.** Julian Strykowski, *Wspaniała w życiu i na scenie*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy*

Nel 1980, alla notizia della morte di Kaminska, Strykowski mette nuovamente mano a queste riflessioni per ricordare che l'attrice coniugava sulla scena una piena comprensione della sofferenza e un ottimismo tenace e anche un po' ingenuo: qualità che la distinguevano sensibilmente dallo stile recitativo, spesso sentimentale e affettato, degli artisti yiddish che l'avevano preceduta.<sup>143</sup> Una differenza messa in luce anche da Jan Alfred Szczepański, tra i pochi critici teatrali in Polonia ad avere frequentato il teatro di Ida per gran parte del secolo, dagli anni Venti fino all'emigrazione.

La signora Ida è cresciuta nel teatro yiddish, dove lo stile recitativo si è formato autonomamente, sebbene non senza gli influssi del teatro russo e polacco. Era uno stile caratterizzato da una vivace espressività, a volte dall'impetuosità dei gesti, dell'intonazione, dei modi esteriori di espressione dei sentimenti sollecitati. Uno stile che ho definito esagerato. Come uno Zoilo malizioso e testardo, all'epoca ce l'avevo con la signora Ida per questo motivo. E ho scritto molto sui suoi ruoli, anche se non tanto quanto Jan Kott o Jan Paweł Gawlik [...] Lo stile d'attore esuberante ed espressivo – incarnato, al tempo in cui ero giovane, dal vecchio Solski – mi respingeva; ero propenso all'apologia di una recitazione il più possibile controllata, raccolta, misurata nei mezzi esteriori d'espressione, intellettuale, come per un po' è stato di moda dire. Me ne pento. Perché se Kamińska era impulsiva e generosa nei movimenti e nelle tonalità come Madre Rive o Mirele Efros, era al contempo anche infinitamente vera, e dopotutto è il realismo ciò che più conta nella recitazione. Kamińska è un'attrice fino in fondo realistica. Per questo è spesso energica e ha un temperamento di fuoco, ma quando serve sa essere solenne e perfino commovente.<sup>144</sup>

Il pentimento critico di Szczepański ci aiuta a cogliere l'effetto prodotto dallo stile di Ida in un ambiente teatrale desideroso di allontanarsi da un'impostazione ottocentesca della recitazione per accogliere un approccio «intellettuale» e distaccato, considerato più all'avanguardia. Un orientamento che, come abbiamo visto, fu sempre estraneo all'attrice yiddish, ma che non le precluse la possibilità di

*artystycznej* cit., p. 36.

143. Julian Strykowski, *Na śmierć Idy Kamińskiej*, «Więź», 9, 1980, pp. 89-90.

144. Jan Alfred Szczepański, *Symbol żywych wartości*, in *Ida Kamińska. 50 lat* cit., pp. 56-57.

essere autentica e commovente anche in allestimenti del tutto tradizionali. Szczepański era incline a ricondurre queste doti al realismo, che nel suo lessico costituiva il fulcro del lavoro dell'attore, ma forse potremmo meno ambigualmente pensarle come indizi di una poetica della sincerità. Una sincerità che spesso disarmava la critica, la quale da una parte si sentiva respinta da un testo che offriva molte «occasioni per gridare e piangere»,<sup>145</sup> e dall'altra riconosceva l'evidenza di uno stile attoriale fuori del comune, che associava due ispirazioni apparentemente contraddittorie: il gusto per una recitazione minimale e la propensione a un lieve manierismo.<sup>146</sup>

### 5. Un epico melodramma

Il teatro di Ida Kaminska non teme dunque l'eccesso di emozioni e fonda la propria esistenza sulla compartecipazione affettiva del pubblico, una collettività che forse non condivide più una fede né una koinè, ma è unita dalle stesse origini, dal medesimo ethos giudaico, dalla stessa condizione di minoranza dispersa. Non è perciò un caso se *Mirele Efros* si riaffaccia nel repertorio kaminskiano soprattutto nei periodi in cui la comunità è più minacciata (dai pogrom, dallo sterminio o dall'assimilazione) e in cui tanto più diventa necessario riorganizzare insieme il proprio comportamento civile, politico e artistico.

Lo scontro che avviene sulla scena – tra virtù e vizi, tra madri e figli, tra vecchiaia e giovinezza, tra ceti borghese e classi impoverite – acquista allora un respiro più ampio di quello suggerito dalla banalità della trama, che tanto aveva infastidito Limanowski. Questo respiro è difficilmente percepibile nel testo drammaturgico, ma è riconoscibile nello spettacolo teatrale: portato sulle scene, il dramma *Mirele Efros* diviene un'esperienza sociale collettiva, espressione di un ebraismo narrativo e gnomico (non più religioso) che pone al centro l'attenzione per la morale.

145. Richard F. Shepard, *Yiddish Troupe of Warsaw*, «The New York Times», 20 ottobre 1967, p. 55, cit. in Iska Alter, *Jacob Gordin's Mirele Efros* cit., p. 125. Shepard, come Clurman, considera l'altro spettacolo portato in tournée, *Madre Coraggio*, non nelle corde del teatro, ma giudica brillante la performance di Kaminska («The New York Times», 17 novembre 1967).

146. *Ibid.*

Abbiamo visto l'insistenza con cui la critica faceva uso del termine melodramma in riferimento al teatro yiddish e abbiamo senz'altro presente come, in tempi più recenti, il termine sia stato adoperato per screditare l'opera di un drammaturgo o lo stile sorpassato di un'attrice; ora è giunto il momento di soffermarci su questa categoria estetica e ammettere che, indubbiamente, *Mirele Efros* vi appartiene. Per farlo è necessario mettere da parte per un momento la cattiva reputazione del genere, accusato di falsificare la vita, esporre personaggi burattini e, infine, promuovere una giustizia e un escapismo ingenui.

La parola melodramma viene probabilmente coniata da Rousseau all'epoca della composizione del *Pigmalione* (1770) e in origine indica un'opera teatrale con accompagnamento musicale. In seguito passa a designare il teatro popolare e urbano sviluppatosi a Parigi all'epoca della Restaurazione, in opposizione allo stile istituzionalizzato della Comédie Française, e poi sfociato nei drammi avventurosi e sanguinolenti dei boulevard della capitale. Questo melodramma "classico" poggia su un presupposto ben definito:

un'intensa conflittualità emotiva ed etica basata sulla lotta manichea tra il bene e il male [...] La loro stessa polarizzazione rivela la realtà della loro presenza operante nel mondo, e il loro conflitto implica la necessità di riconoscere il male, di affrontarlo e di eliminarlo per la purificazione dell'ordine sociale. L'uomo agisce in un teatro dove si scontrano imperativi trascendenti e irriducibili, fra i quali nessun compromesso è possibile: così viene presentato e così deve imparare a vedersi egli stesso, dato che questa è la realtà del mondo in cui viviamo. Lo spettacolo del melodramma cerca costantemente di esprimere queste forze e questi imperativi [...] di imporli all'attenzione di tutti.<sup>147</sup>

Oltre a iscriversi pienamente in questo quadro morale manicheo, *Mirele Efros* condivide con il genere del melodramma altri importanti elementi tassonomici: l'esuberanza formale che ne è il principio organizzativo generale e si esplica nell'eccezionalità del linguaggio e nella caratterizzazione dei personaggi; la concezione non psicologica dei personaggi stessi, che derivano il proprio significato dalla struttura e articolazione

147. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* cit., pp. 29-30.

dell'azione e dalle reciproche relazioni; la preminenza dei sentimenti morali (il bene e il male, ma anche l'amore, il sacrificio, la paternità/maternità);<sup>148</sup> la conseguente esternalizzazione delle emozioni e la loro materializzazione scenografica, spesso domestica e claustrofobica.

A differenza dell'eroe tragico, responsabile di un'azione che può anche causare sofferenza, l'eroe del melodramma – non a caso spesso di sesso femminile – ha come unico compito quello di soffrire.<sup>149</sup> Secondo Giovanni Bottirolì, la distinzione tra tragico e patetico rinvia a un'opposizione della cultura occidentale per cui «tutte le forme del *tragico* sono greche, tutte le forme del *patetico* sono legate all'ebraismo»<sup>150</sup> e «ogni volta si ripete e si varia una storia ebraica: la bontà misconosciuta e respinta, l'amore disprezzato e ignorato, la crudeltà gratuitamente sadica verso il più debole, verso colui che *non vuole difendersi*».<sup>151</sup> Ne conseguirebbe che lo spettatore non si riconosce mai nell'eroe tragico, mentre con l'eroe-vittima patetico «l'identificazione può avvenire senza residui».<sup>152</sup> Nel caso di *Mirele Efros* ciò trova conferma nel coinvolgimento espresso anche da spettatori smalizati e certo non inclini alla pura rievocazione nostalgica dello *yiddishland* come Strykowski e Clurman.

Peter Brooks, autore di un'influente indagine sull'immaginazione melodrammatica, ha inoltre dimostrato che il melodramma nasce come «strumento privilegiato per la scoperta e la traduzione in termini operativi di un mondo etico fondamentale in un'epoca ormai lontana dal sacro».<sup>153</sup> Se ciò vale per le origini del genere, che si fanno risalire al vuoto lasciato dalla Rivoluzione Francese, può valere anche per l'epoca successiva alla Shoah, che aveva visto annientata la dignità umana. Il melodramma kaminskiano del dopoguerra originerebbe allora dalla presa di coscienza dell'incapacità di ogni ordine (religioso, sociale, politico) di garantire la tutela

148. Ivi, p. 81.

149. Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona 2004, cit. in Emiliano Morreale, *Così piangevano: il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011, pp. 22-23.

150. Giovanni Bottirolì, *Critica della ragion patetica*, «Segnocinema», 30, speciale «Cinema e lacrime», 1987, p. 32, cit. in E. Morreale, *Così piangevano* cit., p. 23.

151. *Ibid.*

152. *Ibid.*

153. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* cit., p. 33.

dei diritti fondamentali e dalla necessità di ripartire dall'io individuale per rifondare una concezione del mondo. Contrattosi l'orizzonte sacro, il melodramma affida all'individuo il compito di ricomporre un ordine morale, esprimendo così «un'esigenza di riconsacrazione e l'impossibilità di concepir-la in termini diversi da quelli strettamente personali». <sup>154</sup> Da qui l'attribuzione delle categorie di bene e male a personaggi delineati con precisione ma limitati nello spessore psicologico, da qui le lacrime tramandate da tutte le recensioni e versate in abbondanza dagli spettatori di *Mirele Efros*, a testimoniare la perdita della pienezza ma anche la sua persistenza come ideale.

A New York, nel 1969, il pubblico che accorre per vedere Ida Kaminska è composto in prevalenza da persone di mezz'età, che «plaudono ai dialoghi sull'onore [e] tirano su con il naso durante i trionfi passeggeri dell'egoismo», <sup>155</sup> ma anche un osservatore severo come Clurman si ritrova prossimo alle lacrime.

Mi sono commosso in alcuni momenti neutrali dal punto di vista drammatico. È accaduto quando Gordin ha ritratto le espressioni della saggezza popolare ebraica: gli eterni principi morali di *menschlichkeit* che oggi la gente esita a esprimere in maniera diretta. E stavo per scoppiare a piangere nella scena in cui la famiglia e gli amici degli sposi si accostano alla cerimonia di nozze reggendo le candele accese. La mia emozione aveva due origini: la profondità e il calore del sentimento che gli ebrei rinvergono in sé in queste occasioni e, forse più precisamente, i ricordi risvegliati in me del vecchio teatro ebraico di New York. <sup>156</sup>

La messa in scena della *menschlichkeit* – di tutte le qualità che concorrono a fare di un essere umano un *mensch*, una persona migliore – attesta la fiducia in un ideale di *humanitas*, una speranza tanto più commovente in quanto si manifesta a distanza di pochi anni dalla Shoah. Piangono gli spettatori in sala e piangono gli attori sulla scena, a partire dalla rigorosa Mirele Efros per finire con la ribelle Sheindele, e le lacrime

154. Ivi, p. 34.

155. Murray Schumach, *Theatre: The Nostalgia of Gordin's Mirele Efros*, «The New York Times», 26 dicembre 1969, p. 41, cit. in Iska Alter, *Jacob Gordin's Mirele Efros* cit., p. 125.

156. Harold Clurman, *Ida Kaminska* cit., p. 524.

testimoniano la fede comune nel ripristino di una simpatia umana. Una speranza di compassione che invece ha ormai del tutto abbandonato la brechtiana Madre Courage, divenuta donna senza lacrime.<sup>157</sup>

Nell'interpretazione di Ida (e prima ancora di Ester Rokhl), la matrona Efros perde qualsiasi ambivalenza suggerita da Gordin per identificarsi interamente nella propria condotta onesta e sacrificale. È, a tutti gli effetti, l'eroina-vittima di un melodramma, genere femminile e materno per eccellenza.<sup>158</sup> Come il *maternal melodrama* del cinema americano degli anni Trenta, *Mirele Efros* può essere considerato «un'apologia della totale rinuncia, del totale sacrificio e della totale abnegazione»,<sup>159</sup> un dramma di separazioni e ritorni, che si appunta sulla relazione tra madre e figlio e sulla sofferenza di una madre, allontanata e costretta a guardare i figli a distanza. A differenza di quei film, tuttavia, la «caduta» della madre Efros non si accompagna a un declassamento sociale ed economico, un pericolo che, all'opposto, minaccia i figli e la nuora, incapaci di un'oculata gestione del patrimonio ereditato.<sup>160</sup>

Seppure articolato in maniera differente, lo status borghese resta comunque lo sfondo imprescindibile per com-

157. Jan Kott, *Mutter Courage*, «Przegląd Kulturalny», 46, 1957, poi raccolto in Id., *Miarka za miarkę*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, p. 61.

158. La modalità melodrammatica, al di là delle sue differenti incarnazioni nel linguaggio teatrale, cinematografico o romanzesco, è stata riconosciuta da Geoffrey Nowell-Smith come una forma femminile (dotata perlopiù di protagoniste femminili o, se maschili, di uomini contraddistinti da passività e impotenza d'azione, che si fanno agire addosso; indirizzata a un destinatario femminile). È stato anche rilevato che i dilemmi materni hanno più spesso a che fare con il melodramma che con il tragico: per approfondire cfr. Mary Ann Doane, *The Moving Image: Pathos and the Maternal*, in *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, a cura di Marcia Landy, Wayne State University Press, Detroit 1991, pp. 283-306.

159. Christian Viviani, *Who Is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39*, «Wide Angle», 4, 1984, p. 16.

160. Come evidenzia uno studioso del sottogenere denominato «*maternal melodrama*» la maternità è sempre una fonte di resistenza all'ascesa sociale del figlio, che invece si pone dalla parte di una qualche forma di progresso sociale: «The mother's negotiation of a relation to her child is placed in opposition to his/her social or even economic recognition – according to the logic of the films the two must be incompatible. The price to be paid for the child's social success is the mother's descent into anonymity, the negation of her identity [...] She must be relegated to the status of silent, unseen and suffering support». Ciò che i film degli anni Trenta e Quaranta mostrano è che la maternità non è solo luogo di conforto e piacere nostalgico («nido» a cui vorrebbe confinarla la cultura patriarcale), ma anche sede di profonde contraddizioni e di un'attenta ricerca della più giusta prossemica tra madri troppo vicine e troppo lontane. Ivi, p. 96.

prendere le azioni di cui si compone *Mirele Efros*. Va infatti ricordato che la protagonista si costringe all'esilio solo dopo avere visto umiliata la propria posizione sociale ed economica, esplicitata dall'atto di carità nei confronti dell'ospedale intitolato al marito, e che l'allontanamento della madre dalla famiglia implica una pesante ricaduta sociale, che trova eco nell'ultimo atto del dramma.<sup>161</sup> Anche ammettendo che il melodramma sia «l'avatar della moralità e dell'ideologia borghese»,<sup>162</sup> non interessa qui verificare se avesse ragione Arnshteyn nel sostenere la portata riformista di *Mirele Efros* o Boy nel lamentarne la mancata ribellione contro un'ideologia conservatrice.<sup>163</sup>

Pur accomunabile in virtù di una maternità guerriera e di un'eccezionale indipendenza a un personaggio come Filumena Marturano – protagonista dell'omonimo dramma di De Filippo divenuto popolare negli anni Cinquanta e Sessan-

161. Alla fine del III atto, appena Mirele Efros dichiara che abbandonerà la casa, Sheindele si rende conto che il gesto della donna attirerà su di loro il disonore e il giudizio di tutta la città e si rivolge al marito affinché le impedisca di andare fino in fondo alla propria decisione. Lei stessa si piega a supplicare la suocera, chiamandola perfino "madre", ma la protagonista resta irremovibile. Il dialogo che segue ha invece luogo alla fine del IV atto. SHLOIMELE: Ieri ho fatto a botte con un bambino in strada. L'ho picchiato a sangue perché mi ha di nuovo cantato quella canzone che detesto. (*canticchia*) [...] Non è vero! Io non ho cacciato mia nonna! Nessuno l'ha cacciata. Se n'è andata da sola e da sola tornerà. SHEINDELE (*dolorosamente*): Figlio mio, la nonna non tornerà mai! SHLOIMELE (*tristemente*): Lo so... Papà me lo ha detto e si è messo a piangere... Anche gli ospiti hanno pianto insieme a lui... Io solo non mi sono messo a piangere, ma mi sono vergognato così tanto! [...]. Cart. J. Gordin, Mirla Efros. Adattamento polacco di Andrzej Marek, p. 70, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

162. «Il melodramma è infatti inscindibile dalla storia delle forme culturali della borghesia [...] il melodramma ignora la lotta di classe, ma non la *differenza* di classe sulla quale questa è fondata». Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Universitaires, Paris 1981, cit. in E. Morreale, *Così piangevano* cit., p. 24.

163. Per Andrzej Marek, Gordin «agisce da riformatore della vita familiare. Desidera infatti che i figli amino la madre allo stesso modo in cui essa, spinta dal comando dell'istinto, li ama. L'autore non nega che i figli debbano allontanarsi dalla madre, ma ritiene sia necessario trovare un punto di tangenza tra la vecchia e la nuova generazione, tra i genitori e i figli. Questo contatto è l'amore». Iks., *Przed polską premierą „Mirele Efros”*. *Rozmowa z Andrzejem Markiem*, «Nasz Przegląd», 197, 1929. Tadeusz Boy-Żeleński, che lo stesso anno e nello stesso teatro assiste a *Mirele Efros* e a *Dio, l'uomo e il diavolo*, resta invece colpito da un elemento comune ai due drammi gordiniani: la mancanza di una spinta rivoluzionaria nei confronti dei canoni di vita ebraici. «[Nella letteratura drammatica ebraica] troviamo piuttosto un'ideologia tradizionalista, che vorrebbe trattenerci sul posto e, contro la tendenza generale dell'uomo moderno, sottomettere il diritto a vivere in maniera individuale all'antichissima organizzazione di vita della comunità».

ta anche in Unione Sovietica e nei paesi satellite<sup>164</sup> – Mirele Efros è lontanissima dalla rivoluzione operata dalla sua “collega” napoletana. Se Filumena riesce a costruirsi una famiglia che sembra ricalcare il modello borghese ma in realtà ne stravolge completamente i fondamenti, facendo del dramma una feroce denuncia della società italiana; all’opposto la borghesia ebraico-orientale incarnata da Mirele Efros non è mai approfondita criticamente, ma assunta come custode dei valori tradizionali e del rispetto per quella dimensione universale e umana che risuona in molte storie e melodie yiddish.

Per Ida Kaminska non si tratta di imporre l’apologia di un mondo conservatore, bensì di sostare presso un’opzione etica e valoriale sconfitta: «il miraggio di un’individualità non scalfita dalla storia [...] un mondo di valori larici, di qualità positive tramandate nell’intimità domestica».<sup>165</sup> Il decoro e la pietas religiosa non sono pertanto percepite come istanze fideistiche, ma come forze vitali, «garanzia e tutela della persona individuale e insieme dell’*humanitas*».<sup>166</sup> Il teatro yiddish di Ida si configura allora come suprema espressione della pietas ebraica, la quale, nota Claudio Magris, «sembra assolvere a quella funzione di retroguardia che Pasolini ha assegnato alla letteratura, dicendo che la sua missione è quella di fermarsi presso i caduti e i feriti d’un esercito in fuga, di dar da bere agli assetati e curare i feriti».<sup>167</sup> Sulla struttura melodrammatica di *Mirele Efros* si innesta allora un’epica dei sentimenti che ha il compito di prendersi cura di quella corralità mitica irrimediabilmente frantumata.

164. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta Eduardo De Filippo fu il drammaturgo italiano più rappresentato insieme a Goldoni in Unione Sovietica e nei paesi del blocco comunista. Per un elenco delle principali rappresentazioni di *Filumena Marturano* in Polonia cfr. <<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/860,sztuka.html>>, 28 ottobre 2016. In Unione Sovietica l’opera fu allestita, tra l’altro, nel 1956 da Evgenij Simonov al Teatr im. Vachtangova in una versione “esotizzante” che si riallacciava alla tradizione della Commedia dell’Arte (con ricorso sistematico all’improvvisazione e al contatto con il pubblico in sala). Massimo Lenzi, *Il Novecento russo: stili e stilemi*, in Aa. Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, vol. III, Einaudi, Torino 2011, p. 177.

165. Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1989, p. 120.

166. Berthold Auerbach, *Dichter und Kaufmann*, cit. in C. Magris, *Lontano da dove* cit., p. 126.

167. Ivi, p. 141.

Una poetica di retroguardia che il giovane Stato d'Israele rifiuta però con fermezza, giudicandola un sentimentalismo patetico, utile solo ai sopravvissuti. La lingua yiddish e l'interpretazione di Ida evocano un mondo misero e annientato, di cui ci si deve vergognare: anche per questo motivo, alla fine degli anni Sessanta, la messa in scena della *Mirele Efras* del Teatro Statale Yiddish di Varsavia è accolta con riserve e sollecita il confronto con l'interpretazione proposta dal teatro Habima.<sup>168</sup> Hanna Rovina,<sup>169</sup> la celebre attrice simbolo del teatro in lingua ebraica, incarnava dal 1939 la Mirele

168. A. Ben-Meir, *Ida Kaminska bai Miraleh Efrat*, [...], [...]. L'autore dell'articolo, di cui non conosciamo né la datazione né la collocazione, commenta la versione kaminskiana di *Mirele Efras*, proposta per la terza volta in Israele, ritenendola più sentimentale e melodrammatica di quella del locale teatro Habima. Le osservazioni negative si appuntano soprattutto sulla recitazione di Meir Melman, che a differenza del collega israeliano Aharon Meskin, riduce il personaggio di Shalmen a una figura dimessa simile a un maggiordomo, e sulla scenografia, giudicata grossolana e naturalistica. In generale il critico giudica lo spettacolo del Teatro Statale Yiddish di Varsavia una rappresentazione folcloristica incapace di reggere il confronto con le sperimentazioni artistiche e avanguardistiche dell'Habima. L'articolo si conclude con l'usuale osservazione che il lavoro della compagnia guidata da Ida non vada però analizzato secondo parametri puramente artistici perché si rivolge a un destinatario particolare: all'ebreo scampato al genocidio. Pertanto deve essere apprezzato come unico baluardo della cultura ebraica in Polonia e «ultimo focolare ebraico, alla cui luce si scaldano coloro che sono sopravvissuti alla Shoah». A lato, occorre ricordare che in quegli stessi anni alcuni «veri israeliani» consideravano con disprezzo i superstiti che arrivavano nel paese, giudicandoli deboli per non essere stati capaci di ribellarsi ai nazisti e chiamandoli «residui» o, con atroce ironia, «saponi».

169. Hanna Rovina (1888-1980): attrice simbolo del teatro ebraico e israeliano. Dopo avere lavorato come insegnante nelle scuole elementari, intraprese la carriera d'attrice nel 1917, accogliendo la proposta di Nahum Tzemah di unirsi alla compagnia teatrale ebraica che egli aveva fondato a Mosca e che di lì a poco avrebbe preso il nome di Habima. Nel 1926 Rovina prese parte a una tournée che la portò in Europa e negli Stati Uniti, dove la compagnia fu accolta con entusiasmo da personalità come Max Reinhardt, Gordon Craig, Albert Einstein e Martin Buber. In seguito alla divisione del gruppo, l'attrice si trasferì con alcuni colleghi in Palestina e l'Habima divenne il Teatro Nazionale di Israele. Acclamata protagonista del *Dibbuk* diretto da Vachtangov (che debuttò nel 1922 e fu da lei interpretato fino al 1957), calcò le scene per sei decenni incarnando molteplici figure materne, che costituirono oltre metà del suo repertorio: tra le interpretazioni più rilevanti, oltre a Mirele Efras (1939), ricordiamo la madre del Messia nell'*Ebreo eterno* di David Pinski (1923), la protagonista del dramma *La madre* di Čapek (1939), Giocasta nell'*Edipo Re* (1947), Madre Courage (1951) e Medea (1955). Fu particolarmente amata e ricordata dagli spettatori per la forte individualità e la dedizione al ruolo, il portamento regale e le ricche qualità vocali. Cfr. Dorit Yerushalmi, *Hanna Rovina*, Jewish Women's Archive, 28 ottobre 2016: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/rovina-hanna>> e Raffaele Esposito, *La nascita del teatro ebraico*, Accademia UP, Torino 2016.

Efros israeliana: una figura moderna che coniugava regalità e spirito materno, espressione dell'orgoglio sionista e di un ideale di perfezione e forza (non a caso era infatti descritta attraverso la locuzione *eshet hayle*, di derivazione biblica, utilizzata in riferimento al perfetto modello femminile).<sup>170</sup>

Nella versione di Ida, invece, più importante dell'utopica riconquista finale della propria posizione è l'esperienza dell'alienazione e dell'esilio vissuta da Mirele Efros. «E io, qui, che cosa sono? Posto che non sono più la padrona di questa casa perché io stessa vi ho rinunciato, significa che ho smesso anche di essere madre? Chi mi ha degradato dalla maternità?»,<sup>171</sup> si domanda stravolta la protagonista appena prima di oltrepassare la porta della casa nella quale era entrata per vivere e dalla quale ora si allontana per andare incontro alla morte.<sup>172</sup> Nei propri monologhi Mirele/Kaminska si riferisce esplicitamente all'esilio e fa ricorso alla parola yiddish *golus*, la cui radice ebraica «porta il significato di “scoprire”; nella fattispecie “scoprire” il rapporto difficile, problematico, con l'altro, scoprire se stessi non nell'isolamento, ma in mezzo agli uomini, e per lo più in mezzo alla loro ostilità [...] [nello] spazio della dispersione».<sup>173</sup>

Trapiantato in Europa e nel corpo vivo degli attori, il dramma di Mirele Efros diviene anche un'allegoria della diaspora ashkenazita. Attraverso il teatro e nel quadro di una condizione storica ed esistenziale condivisa sia dagli artisti yiddish sia dai loro spettatori, si snoda un percorso di autoformazione nel quale la crescita individuale è intimamente connessa e nutrita dalla dimensione comunitaria. Giungiamo allora a comprendere meglio la natura meticcica di *Mirele Efros* – per metà storia strappalacrime e per metà mito culturale<sup>174</sup> – e perché questo dramma rivestisse un ruolo così importante nella poetica di Ida Kaminska e della sua famiglia.

170. Con l'espressione si intende una donna forte, perfetta compagna dell'uomo e ideale amministratrice della casa e della famiglia. «Una donna perfetta chi potrà trovarla? Ben superiore alle perle è il suo valore» (Proverbi 31,10).

171. Cart. J. Gordin, Mirla Efros. Adattamento polacco di Andrzej Marek, p. 70, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

172. Ivi, p. 75.

173. Stefano Levi Della Torre, *Mosaico. Attualità e inattualità degli ebrei*, Rosenberg&Sellier, Torino 1994, pp. 25-26.

174. I. Howe, *World of our fathers* cit., p. 169.

Indomita  
yidishe mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale



Figura 8. Ester Rokhl (Mirele Efros) e Ida (Shloimele).  
Varsavia, 1905.



Figura 9. Manifesto bilingue (polacco e yiddish)  
di una rappresentazione di *Mirele Efros*  
a Varsavia.  
Ventennio tra le due guerre.

aA



Figura 10. Atto I. Il primo incontro tra Mirele Efos (Ida) e Sheindele (Ruth Kaminska) durante la cerimonia di nozze. Sulla sinistra, in primo piano, Chana Dvoira (Ruth Taru-Kowalska). Teatro Statale Yiddish di Varsavia, anni Sessanta.

aA



Figura 11. Atto II. Nel salotto di casa Efos, Sheindele continua a sfidare la suocera alla presenza del marito Yosele (Juliusz Berger) e della domestica Machle (Maria Frydman). Teatro Statale Yiddish di Varsavia, anni Sessanta.



Figura 12. Atto IV. Sheindele supplica Mirele Efros di perdonarli e tornare a casa.

aA



Figura 13. Atto IV. Mirele Efros condivide il proprio dolore con la fedele servitrice Machle.

*Mirele Efros*



aA

225

Figura 14. Ritratto di Mirele Efros. Anni Cinquanta (?).

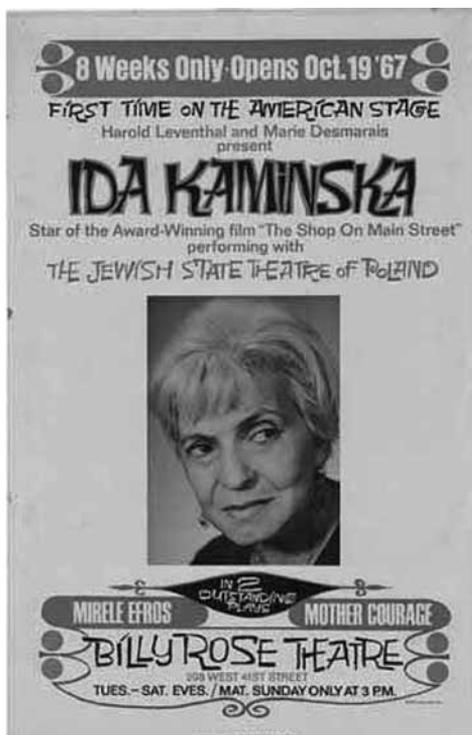


Figura 15. Manifesto della tournée statunitense del Teatro Statale Yiddish. New York, 1967.

aA



Figura 16. In primo piano l'incontro tra Ida e Golda Meir dopo una replica di *Mirele Efros*. Dietro, da sin. Yosef Kaminski, Ruth Turkow ed Erika Rosner. Israele, estate 1968.

aA

### 1. Il Berliner Ensemble arriva in Polonia

227

La seconda creazione di Ida Kaminska che prendiamo in esame si inserisce nel filone del Teatro Statale Yiddish che attinge a testi contemporanei e internazionali. Come abbiamo visto l'attrice e regista si era sempre opposta all'idea di un teatro dal repertorio circoscritto e specializzato nell'allestimento di drammi tradizionali a tematica ebraica e aveva dedicato molte energie alla traduzione in yiddish delle opere più rilevanti della drammaturgia mondiale. A metà degli anni Cinquanta, Ida aveva ribadito pubblicamente la volontà di non essere associata a un solo filone tematico e quella replica polemica lasciava trapelare la sua costante preoccupazione: convincere il regime comunista della necessità di mantenere in vita un teatro stabile e statale in lingua yiddish. Tale urgenza la spingeva a riservare una fetta del repertorio a drammi che esprimevano una corretta ideologia di classe, senza tuttavia mai togliere posto a opere nel cui valore artistico credeva profondamente.

È questo il caso di *Madre Courage* di Bertolt Brecht, che Ida portò in scena in lingua yiddish a Varsavia nel luglio del 1957, dimostrando di volere tenere il passo delle scene europee e di essere in grado di precorrere quello dei teatri polacchi. Lo

spettacolo del Teatro Statale Yiddish aprì infatti la strada ad altre compagnie polacche nell'allestimento di questo celebre dramma e si dimostrò una scelta audace, come sottolineò perfino Andrzej Wirth,<sup>1</sup> uno dei critici più severi nel giudicare l'approccio di Kaminska al teatro brechtiano.

Il Teatro Yiddish, primo tra tutti i teatri polacchi, ha avuto il coraggio di mettere in scena *Madre Courage* di Brecht. In questa affermazione si esaurisce tutto il valore della nobile iniziativa della regista. Ida Kaminska ha proposto uno spettacolo che, con coerenza, prende le distanze dalla poetica teatrale di Brecht. Nel suo allestimento Brecht è recitato contro Brecht, il testo brechtiano contro l'estetica teatrale brechtiana.<sup>2</sup>

Che Ida Kaminska abbia diretto l'opera contro le intenzioni del drammaturgo e regista è indubbio. Questo capitolo si propone di svolgere un ragionamento su come l'artista abbia effettivamente tradito la poetica di Brecht, da molti giudicata inscindibile dal testo brechtiano, e sulle motivazioni di questo consapevole gesto d'attrice e regista. Occorre precisare che Ida non conosceva *Couragemodell 1949*, il libro-modello che Brecht avrebbe composto per mettere in luce «il gesto fondamentale di un'opera»<sup>3</sup> e che sarebbe stato pubblicato solo un anno dopo la messa in scena della compagnia yiddish, ma con ogni probabilità aveva assistito allo spettacolo del Berliner Ensemble, in Polonia o in Germania, e non poteva ignorare i cardini della poetica brechtiana, da qualche

1. Andrzej Wirth (1927): studioso di teatro, critico letterario e teatrale, traduttore. Compì gli studi in filosofia con Władysław Tatarkiewicz e Tadeusz Kotarbiński, scrisse una tesi di dottorato sull'opera di Brecht e fu invitato dal Berliner Ensemble a trascorrere gli anni tra il 1956 e il 1958 a Berlino. Ha tradotto opere di Brecht, Dürrenmatt e Weiss. Nel 1966 lasciò la Polonia per gli Stati Uniti, dove divenne professore presso la Stanford University e in seguito la City University di New York. All'estero, promosse l'opera letteraria di Bruno Schulz e Tadeusz Borowski, la drammaturgia di Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz e Sławomir Mrożek e le ricerche teatrali di Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor. Fondatore dell'Istituto di Teatologia Applicata (Angewandte Theaterwissenschaft) presso l'Università di Gießen (1982-1992), oggi è professore emerito al Wissenschaftskolleg di Berlino.

2. Andrzej Wirth, *Babcia Courage*, «Polityka», 22, 1957, poi pubblicato in Id., *Siedem prób. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1962, p. 96.

3. *Theaterarbeit. Fare teatro di B. Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble [1952/1961]*, Il Saggiatore, Milano 1969, pp. 275-279.

anno al centro di un vivace dibattito anche nella Polonia Popolare.

Alla fine degli anni Quaranta alcuni critici polacchi avevano visitato Berlino ed erano tornati in patria testimoniando l'entusiasmo ma anche i dissensi che circolavano attorno ai primi spettacoli del Berliner Ensemble. Dopo avere offerto al regista le migliori strutture e condizioni di lavoro, il governo della Repubblica Democratica Tedesca aveva infatti messo in campo contro quello stesso teatro una poderosa caccia alle streghe, nella quale aveva voluto coinvolgere anche la critica straniera. Così per esempio Jan Alfred Szczepański, redattore del quotidiano «Trybuna Ludu» (La tribuna del popolo), organo ufficiale del Comitato Centrale del Partito Operaio Unificato Polacco, aveva elogiato Brecht come grande scrittore tedesco, ma ne aveva criticato la pronuncia ideologica, a suo avviso indebolita da tendenze anarco-intellettualistiche e da una visione pessimista dell'uomo. Al pari di altri commentatori,<sup>4</sup> Szczepański aveva rimproverato al drammaturgo e regista tedesco l'assenza di un programma, come si diceva all'epoca, "positivo": «come Mosè, anche Brecht sa condurre fuori dalla terra della prigionia, ma al pari di Mosè non è granché capace di guidare verso la terra della libertà».<sup>5</sup>

In generale, il teatro di Brecht creava ai governi socialisti non pochi problemi: da una parte egli era indubbiamente un autore marxista, che dava voce agli ideali del comunismo; dall'altra, però, proponeva un teatro etico che – attraverso mezzi espressivi antitetici a quelli proposti dal realismo socialista – suscitava numerosi interrogativi senza cedere alla tentazione di fornire risposte uniformi. Si poneva, cioè, in netto contrasto con la politica del nuovo regime, che si era proposto di riparare alle ferite della guerra ripristinando la fiducia in una rappresentazione della realtà come insieme logico e coerente. Il nuovo indirizzo era stato esplicitato in occasione dell'inaugurazione della radiostazione di Wrocław (16 novembre 1947), quando il primo presidente della Repubblica Polacca Bolesław Bierut aveva pronunciato un discorso *Sulla diffusione della cultura* in cui chiedeva agli artisti di presentare la tematica bellica in una luce eroica e costruttiva,

4. Ryszard Matuszewski, *Berliński listopad*, «Kućnica», 1, 1950, p. 3.

5. Jan Alfred Szczepański, *Od Berlina do Weimaru, cz. III: Dzień piąty*, «Dziennik Literacki», 6, 1950.

condannando invece quelle opere che «esaltano la depressione, mentre la nazione vuole vivere e agire».<sup>6</sup>

Acconsentire alla messa in scena dei drammi brechtiani e alla loro riflessione etica, articolata in una precisa convenzionalità scenica, illuminata da accenti espressionisti e grotteschi e da una recitazione antinaturalistica, dal punto di vista delle autorità significava autorizzare una critica del sistema, ancora più destabilizzante in quanto maturata all'interno del sistema stesso. Jan Kott, uno dei più noti critici polacchi e internazionalmente celebre grazie al saggio intitolato *Shakespeare nostro contemporaneo*,<sup>7</sup> ha sintetizzato con efficacia la novità rappresentata per lui da Brecht in un'intervista rilasciata poco prima della morte:

It was a new thing, Brecht – his was a theatre that was to some extent socialist, or leftist, or political, but in opposition to the ossified Soviet theatres that repeated the Soviet experience – it had a completely different form. It was theatrically innovative, theatrically violent, theatrically new. Politically, it was close to communism, but at the same time, in its theatrical form, its subject matter, its acting, it was completely different from that which had existed before, from everything considered socialist realism.<sup>8</sup>

Nel febbraio del 1952 Brecht era stato invitato dal Comitato di collaborazione con l'estero a visitare la Polonia Popolare. Accompagnato da Helene Weigel<sup>9</sup> e Hans Marchwitz, il dram-

6. *O upowszechnienie kultury. Przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947*, Radiowy Instytut Wydawniczy, Warszawa-Kraków 1948, cit. in Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013, pp. 188-189.

7. In realtà il titolo dell'edizione originale è *Szkice o Szekspirze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, ma l'anno successivo l'opera fu tradotta in lingua francese con il titolo *Shakespeare notre contemporain* (trad. Anna Posner, Julliard, Paris 1962), da cui prese ispirazione anche l'edizione italiana: Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 2006.

8. Jan Kott, *Raised and Written in Contradictions: the Final Interview*, a cura di Allen J. Kuharski, «New Theatre Quarterly», 18, 2, maggio 2002, p. 111.

9. Helene Weigel (1900-1971): attrice e direttrice del Berliner Ensemble, celebre interprete delle opere brechtiane. Figlia di genitori ebrei, membri dell'alta borghesia viennese, si distaccò ufficialmente dalla comunità ebraica di Berlino il 26 settembre 1928 e non si riavvicinò alle proprie origini neppure in seguito alla perdita di numerosi parenti nel campo di concentramento di Auschwitz. Dopo avere frequentato una scuola progressista, nel 1917 cominciò a prendere lezioni di recitazione e a lavorare presso alcuni teatri di Francoforte. Nel 1929 sposò Ber-

maturgo di Augusta aveva incontrato alcuni membri dello SPATIF, l'Associazione degli artisti teatrali e cinematografici polacchi di cui faceva parte anche Ida; a meno che l'attrice, reduce dal suo primo e contestato adattamento di un classico del teatro polacco, *Il signor Jowialski* di Fredro, non fosse stata trattenuta a Łódź, è assai probabile che in quell'occasione i due artisti si siano conosciuti. La visita dei rappresentanti del Berliner Ensemble fu seguita con grande attenzione dalla stampa comunista, che fece eco al desiderio espresso da Brecht di mettere in scena un dramma della letteratura polacca e al suo biasimo nei confronti dell'imponente macchina teatrale americana, votata unicamente al guadagno.<sup>10</sup> L'incontro preparò il terreno per la prima tournée della compagnia tedesca in Polonia, che ebbe luogo dal cinque al ventinove dicembre dello stesso anno.

Nel frattempo, a luglio, era stata varata una nuova costituzione, che definiva la Polonia come uno stato socialista e sanciva ufficialmente l'egemonia del Partito Operaio Unificato Polacco, al cui vertice sedeva Bolesław Bierut. Con questa costituzione, ispirata a quella staliniana del 1936, veniva di fatto annullata la separazione dei poteri e quindi la capacità di manovra del governo come organo distinto dal partito:

tolt Brecht, l'anno successivo divenne membro del Partito comunista. Nel 1933 scappò dalla Germania e si rifugiò in Danimarca. Nel 1937 recitò a Parigi, insieme a un gruppo di esiliati tedeschi, il ruolo della madre ne *I fucili di Madre Carrar* e l'anno successivo prese parte a diversi quadri di *Terrore e miseria del Terzo Reich*, tra cui quello intitolato *La moglie ebrea*. Tra il 1941 e il 1947 si trasferì negli Stati Uniti insieme al marito, mettendo temporaneamente da parte il lavoro sulla scena per sostenere Brecht e occuparsi dell'allevamento dei figli. Di ritorno in Germania, nel 1948 Weigel prese parte al debutto di *Madre Courage* e alla fondazione del Berliner Ensemble, di cui curò anche la sezione amministrativa e i costumi. Alla morte di Brecht, affiancò al lavoro sulla scena un'intensa attività di tutela e archiviazione dell'opera del marito.

10. Brecht avrebbe voluto mettere in scena qualche grande dramma della letteratura polacca: in un primo momento il drammaturgo e la Weigel si mostrarono interessati ad assistere a un allestimento di *Dziady* (Gli avi) di Adam Mickiewicz e di *Nie-boska komedia* (La non-divina commedia) di Zygmunt Krasiński; mentre in occasione del successivo soggiorno in Polonia Brecht dichiarò che avrebbe voluto portare in scena qualche opera di Stefan Żeromski, di cui però mancavano le traduzioni in tedesco. Sulle pagine della rivista «Teatr», l'artista criticò la vita teatrale in America, sostenendo che la realtà più interessante fosse quella afroamericana, che operava ai margini, mentre le riviste musicali, il genere più diffuso, erano prive di qualsiasi valore intellettuale e morale, pur possedendo un alto livello tecnico. Il mondo di Broadway lo colpì per l'artificiosità e il patetismo della recitazione, mentre riconobbe il fiorire di un teatro progressista americano nelle figure di Clifford Odets e Arthur Miller.

tutte le decisioni dell'apparato statale venivano subordinate alle direttive del partito, la cui osservanza era garantita da decine di migliaia di funzionari sparsi su tutto il territorio. In teatro, i postulati del realismo socialista si erano già tradotti in un'estetica di stampo verista, una pessima volgarizzazione del presunto Sistema di Stanislavskij, e ogni proposta alternativa veniva condannata dalla critica come deviazione dalle norme estetiche promosse da Andrej Aleksandrovič Zdanov, alle quali bisognava adeguarsi senza esitazione.

Il Berliner Ensemble giunse dunque nella Repubblica Popolare Polacca (il cui nome era stato uniformato a quello di altre "democrazie popolari") in un periodo in cui il dogmatismo aveva raggiunto l'apice e il paese sembrava avviato a trasformarsi in uno stato totalitario. Le opere scelte per la trasferta polacca furono *Madre Courage*, *La madre* e *La brocca rotta*. La compagnia iniziò la tournée a Cracovia, affiancando agli spettacoli incontri con la popolazione e gli operai di Nowa Huta, il complesso siderurgico immaginato da Stalin come modello ideale di città socialista; poi proseguì il suo viaggio verso le città di Łódź e Varsavia, fermandosi a visitare il campo di concentramento di Auschwitz Birkenau. Dal 18 dicembre il Berliner Ensemble fu ospite del Teatr Narodowy della capitale, impegnato in un fitto cartellone di repliche e di rappresentazioni pomeridiane rivolte specificatamente ad artisti e a operatori culturali.<sup>11</sup> L'arrivo di Brecht e della compagnia era circondato da una grande attesa e i biglietti furono presto esauriti: si era diffusa infatti la convinzione che i suoi spettacoli, e in particolare *Madre Courage*, offrirono una delle più forti esperienze artistiche del dopoguerra; il 21 dicembre assistettero alla replica di *Madre Courage* i principali

11. Il 7 gennaio 1953 la Polska Kronika Filmowa mandò in onda un video prodotto dalla Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych che documentava il soggiorno del Berliner Ensemble a Varsavia in occasione della settimana della cultura tedesca progressista. Le riprese mostrano Helene Weigel nell'atto di conversare con i colleghi polacchi e alcune scene dello spettacolo, tra cui l'ingresso di *Madre Courage*, che intona il "canto degli affari" mentre Kattrin suona l'armonica a bocca e i figli maschi trascinano il carro. Il breve reportage si chiude sull'immagine della protagonista che, rimasta sola e in miseria, si attacca al carro su un palcoscenico deserto. Il commento, scritto da Karol Malcużyński e letto con voce enfatica dal giovane attore Andrzej Łapicki, ricorda che l'opera era stata scritta da Brecht per mettere in guardia i propri connazionali dal destino toccato alla protagonista e che oggi «smascherando la minaccia della guerra, serve la causa della pace». Archivio Digitale della Filmoteca Nazionale, 30 ottobre 2016: <<http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7249>>.

rappresentanti del governo, incluso il nuovo Presidente del Consiglio di Stato polacco Aleksander Zawadzki.

Accogliendo il Berliner Ensemble il governo comunista polacco non si proponeva di celebrare la compagnia, bensì di approfittare dell'occasione per proporre una critica severa al teatro brechtiano, allontanatosi dalla sua originaria ispirazione proletaria. Difficile ricostruire con precisione come accadde, ma queste implicite direttive furono disattese e la stampa si riempì di reazioni perlopiù entusiaste. In generale, in Polonia gli spettacoli di Brecht furono accolti come un soffio ristoratore, come opere d'arte in grado di stimolare discussioni e progetti politici senza tradire la propria natura di evento teatrale. Dei tre spettacoli proposti dal Berliner Ensemble fu senza dubbio *Madre Courage* a suscitare le reazioni più vive negli spettatori e i commenti più appassionati tra la critica.<sup>12</sup>

*Madre Courage e i suoi figli* era stata composta in Svezia nell'autunno del 1939, nell'arco di poche settimane. Al tempo, regimi nazifascisti e autoritari avevano già preso il potere in Germania, Italia, Spagna e Giappone, mentre l'Unione Sovietica era appena passata attraverso un decennio di terrore che, con le purghe staliniane, aveva portato alla morte di migliaia di membri del partito. Il 19 aprile 1941, mentre Brecht si trovava a Helsinki in attesa dei documenti che avrebbero concesso a lui e ai membri della compagnia di espatriare negli Stati Uniti, a Zurigo vide la luce la prima messa in scena dell'opera, interpretata da Therese Giehse. Dieci anni più tardi, la stessa Giehse tornò a incarnare la protagonista nella versione diretta da Brecht e Ruth Berlau al Kammerspiele di Monaco. La versione di *Madre Courage* che sarebbe divenuta canonica ebbe però per protagonista Helene Weigel, moglie del drammaturgo, e debuttò l'11 gennaio del 1949 al Deutsches Theater, situato nel settore sovietico di Berlino, in una città già divisa sul piano politico-amministrativo, ingombra di rovine ed edifici fatiscenti e oppressa dalla fame e dalla miseria. Nell'autunno del 1948 Brecht e Weigel erano infatti tornati in Europa dagli Stati Uniti e, con l'accordo del partito comunista, si erano insediati a Berlino Est. *Madre Courage*, co-diretta da Brecht e da Erich Engel, fu montata

12. Konrad Gajek, *Bertolt Brecht na scenach polskich (1929-1969)*, Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, p. 84.

in sole otto settimane di prove insieme a un gruppo di attori fidati. Riallestita con maggiore ufficialità nel 1951, sarebbe rimasta in repertorio per i successivi dieci anni, totalizzando oltre quattrocento rappresentazioni in molti paesi d'Europa e passando alla storia come lo spettacolo emblematico del teatro brechtiano e una delle pietre miliari del teatro occidentale del Novecento.

Ripercorriamo a grandi linee la trama. La vivandiera Anna Fierling, soprannominata Madre Courage, attraversa l'Europa dilaniata dalla Guerra dei Trent'anni trascinando con sé un carro carico di mercanzie e tentando, a seconda dell'opportunità del momento, di fare affari con l'esercito cattolico o con quello protestante. La guerra, dalla quale la protagonista è convinta di trarre profitto, le porterà via uno dopo l'altro i suoi tre figli. L'onesto Schweizerkas sarà fucilato per essersi rifiutato di cedere la cassa del reggimento all'esercito avversario; durante una breve parentesi di pace l'attaccabrighe Eilif sarà giustiziato per quello stesso misfatto che, in guerra, gli era valso onori e riconoscimenti; infine Kattrin, la figliola muta, sacrificherà la propria vita per avvertire gli abitanti della città di Halle dell'imminente assalto del nemico. Dopo avere condiviso il proprio cammino con i figli, con un cuoco e un cappellano, Madre Courage resterà dunque sola e in miseria e – incapace di operare una scelta diversa – si riattaccherà alle stanghe del carro, riprendendo la propria peregrinazione in cerca di nuovi affari.

Per il noto drammaturgo e critico Herbert Jhering<sup>13</sup> *Madre Courage e i suoi figli* segnava il trionfo del teatro epico, una prassi teatrale che concepisce le scene come quadri a sé stanti, introdotti da titoli-didascalie e accompagnati da commenti e canzoni al fine di interrompere l'illusione scenica e

13. Herbert Jhering (1888-1977): tra i maggiori critici teatrali e cinematografici tedeschi della Repubblica di Weimar. I suoi articoli furono pubblicati su giornali e riviste come «Sinn und Form», «Berliner Tageblatt» e «Berliner Börsencourier», periodico in cui nel 1933 prese il posto del collega e rivale Alfred Kerr quando questi emigrò. Per anni fu studioso e divulgatore dell'arte teatrale d'avanguardia incarnata da Brecht – di cui contribuì a consolidare il successo anche sostenendo la sua candidatura al premio letterario Heinrich von Kleist (1922) – Ernst Toller e Erwin Piscator; lavorando anche in qualità di drammaturgo e regista. Nonostante la sua posizione progressista e di sinistra, rimase attivo anche durante il Terzo Reich. Dal 1945 al 1954 fu direttore letterario presso il Deutsches Theater di Berlino Est. Alla fine del 1945 riallacciò i rapporti con Brecht e promosse la fondazione del Berliner Ensemble.

stimolare nello spettatore la riflessione attraverso un effetto di distanziamento critico rispetto a quanto avviene sul palcoscenico. Una distanza che, a giudizio di Brecht, è elemento chiave della relazione dialettica tra spettatori e attori poiché pone i primi nella condizione di giudicare quanto vedono e quindi immaginare un cambiamento. La sostanza epica caratterizzerebbe anche la protagonista del dramma, determinandone l'immobilismo e la fissità psicologica, in contrasto con una scena su cui si succedono gli accadimenti storici. Tuttavia, secondo alcuni, al momento dell'allestimento di *Madre Courage* il procedimento epico auspicato dall'autore non avrebbe trovato piena attuazione a causa dell'intima ambiguità del testo, incline a rinnegarsi sulla scena: «per il *côté* dell'azione, [*Madre Courage*] tende a trasformarsi in una *pièce* a stazioni, sulla falsariga del teatro di Piscator; mentre per il *côté* dei personaggi, tende al dramma sentimentale».<sup>14</sup> Questa tensione verso il dramma sentimentale, che Helene Weigel arginò con un lavoro critico e di distanziamento dal personaggio, fu invece intercettata e approfondita da Ida Kaminska, la quale forzò la dialettica su cui si costruiva la problematica identità della protagonista per accentuarne i tratti materni e la condizione storica di vittima della guerra.

Nell'idea di Brecht, invece, la protagonista doveva rimanere fino alla fine una contraddizione insoluta: una donna egoista ma capace di brusca tenerezza, un'astuta madre-trafficante che col progredire degli eventi viene sfigurata e deformata dalla propria contrastante natura, al punto da diventare irricognoscibile.<sup>15</sup> Irriconoscibile, ma intimamente immutata. Anna Fierling passa attraverso le peggiori sventure senza per questo diventare più saggia: il finale testimonierebbe infat-

14. Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista: memorie del Berliner Ensemble*, il Mulino, Bologna 1989 (nuova edizione: Cue Press, Imola 2013), p. 37.

15. Bertolt Brecht, *Due diverse interpretazioni di «Madre Courage»* (1951), in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, p. 156. Sulla complessa natura dei personaggi brechtiani si consideri quanto osservato da Bernard Dort: «A l'intérieur des personnages eux-mêmes, il n'y a, à proprement parler, ni unité ni conflits de sentiments. En fait, le personnage brechtien n'est pas un. Il se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions et de paroles décalées les unes par rapport aux autres. Jamais il ne prend une forme définitive. Plus exactement, il ne cesse de se révéler à nous plus divers, plus complexe que nous ne pouvions l'imaginer; il ne cesse de changer sous nos yeux selon la situation dans laquelle il se trouve». Bernard Dort, *Le personnage chez Brecht*, in Id., *Lecture de Brecht*, Éditions du Seuil, Paris 1960, p. 195.

ti che essa è stata incapace di trarre dalle proprie disgrazie qualsiasi insegnamento.<sup>16</sup> Per anni l'autore difese la decisione di negare alla protagonista un risveglio della coscienza e una maturazione psicologica, motivando la propria scelta con l'evidenza del passato più recente, che aveva permesso la deflagrazione di due conflitti mondiali a breve distanza l'uno dall'altro. Contro le intenzioni di Brecht, invece, la maggioranza degli spettatori non giudicò negativamente la vivandiera e la accolse con simpatia.<sup>17</sup>

In Polonia, lo spettacolo del Berliner Ensemble suscitò gli entusiasmi del pubblico, che apprezzò l'attualità della tematica e interpretò la condanna della guerra e della cecità di ampie fasce della popolazione tedesca come un monito per le nuove generazioni. La critica, invece, si mostrò concorde nel lodare la qualità del lavoro dell'ensemble, incomparabile rispetto a quella di molte produzioni locali, ma si divise nel giudizio sulla postura ideologico-estetica del teatro brechtiano. Se Roman Szydłowski lo considerò un teatro impegnato a chiarire il carattere e i processi della lotta di classe, nel passa-

16. «In questo lavoro [...] si mostra come [...] la Courage non impari nulla dalle catastrofi che la colpiscono. Il lavoro fu scritto nel 1938, quando l'autore prevedeva lo scoppio d'una grande guerra. Egli non era affatto convinto che gli uomini "di per se stessi" avrebbero imparato qualcosa dalle sciagure che [...] li avrebbero colpiti. [...] l'autore è stato realista. Tuttavia, se la Courage continua a non imparare nulla, il pubblico, osservandola, dovrebbe, secondo me, imparare qualcosa». Bertolt Brecht, *Problemi formali del teatro sorti dai nuovi contenuti* (1949), in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975, p. 199. «La Courage – e ciò sia detto per recare un contributo utile alla rappresentazione teatrale – vede, come del resto i suoi amici, i suoi ospiti e quasi tutti gli altri, l'aspetto puramente commerciale della guerra. Ed è appunto ciò che la attrae. Ella crederà nella guerra fino alla fine. Non le passa neppure per la mente che occorre avere una forbice assai grande per tagliare la propria fetta di utile dalla guerra. Gli spettatori d'una catastrofe si attendono – ben a torto – che i colpiti ne traggano qualche ammaestramento. Fintantoché le masse saranno oggetto della politica non potranno mai vedere, negli avvenimenti che le toccano, un esperimento ma soltanto una fatalità. [...] All'autore non importa di aprire gli occhi alla Courage, alla fine della vicenda; ella vede qualcosa verso la metà del dramma (alla fine della scena VI) ma poi perde di nuovo la vista. All'autore importa che veda lo spettatore», B. Brecht, [*La Courage non impara nulla*], ivi, p. 203.

17. «Del fatto che non impari nulla dalla propria miseria, che non comprenda nemmeno alla fine, si parlò molto. Pochi comprendevano che proprio questo era il più amaro e fatale insegnamento del lavoro. [...] Gli spettatori del 1949 e degli anni seguenti non videro le colpe della Courage, il suo collaborare alla guerra, il suo volerne trarre profitto; videro soltanto il suo fallimento e le sue pene. Allo stesso modo avevano visto e collaborato alla guerra hitleriana», B. Brecht, [*La sventura, da sola, è una cattiva maestra*], ivi, pp. 200-201.

to come nel presente,<sup>18</sup> Edward Csató ritenne invece che l'imposizione di un medesimo stile teatrale a contenuti differenti allontanasse Brecht dai principi del realismo socialista.<sup>19</sup> A distanza di anni il traduttore delle opere di Brecht in polacco, Zbigniew Krawczykowski, ricordò che quanti dubitavano che il realismo socialista fosse l'unica via per lo sviluppo del teatro avevano accolto *Madre Courage* come l'espressione autentica di un teatro moderno e socialista, capace di «trascinare lo spettatore grazie alla temperatura ideologica, al profondo umanesimo, alla sincera qualità popolare e, soprattutto, alla sua *artisticità*»,<sup>20</sup> e di fare breccia nel muro compatto di quadri scenici naturalistici con il quale il pubblico era stato nutrito forzatamente per anni.

La reazione critica più comune fu comunque schizofrenica. Senza che all'epoca apparisse contraddittorio, molti di coloro che corsero a ringraziare Helene Weigel e i colleghi dietro le quinte, accusarono poi lo spettacolo di formalismo, espressionismo (per esempio nell'uso della luce) e pretenziosità. Allo stesso modo, la critica degli assunti teorici di Brecht, non concordi con il metodo stanislavskiano e giudicati dannosi per la rappresentazione realistica dei personaggi, convisse con l'elogio della magistrale interpretazione dell'ensemble e, ovviamente, nessuno si sognò di rinfacciare alla creazione di Weigel mancanza di realismo.

Come abbiamo anticipato, le voci contro *Madre Courage* si erano levate già diversi anni prima della tournée polacca. Secondo il critico Szczepański l'opera tradiva una pericolosa tendenza alla ribellione anarchica, all'individualismo sconfinato tipico dell'intelligenza e al pacifismo.

La condanna della guerra è espressa in quest'opera in maniera appassionata, ma non con il linguaggio e il punto di vista del proletariato rivoluzionario e degli interessi di classe, bensì secondo categorie di pacifismo assoluto e criteri di completa negazione della guerra, a prescindere dal suo contenuto, dal carattere e dall'espressione sociale. Per la borghesia tedesca, appena uscita dal bagno di sangue di due guerre imperialistiche, questa immersione nella filosofia

18. Roman Szydłowski, *Przyjaciółom Pokoju i Polski*, «Teatr», 22, 1952, p. 3.

19. Edward Csató, *Nieporozumienia dyskusyjne*, «Teatr», 3, 1953, pp. 8-9.

20. Zbigniew Krawczykowski, *Spojrzenie wstecz*, «Teatr», 22, 1956, cit. in K. Gajek, *Bertolt Brecht na scenach polskich* cit., p. 85.

della storia dell'idealismo antibellico ha il sapore dell'espiazione. Ma non si tratta di un concetto per il proletariato tedesco, che al fianco dell'Unione Sovietica e di tutti i paesi amanti della pace, per mantenere quella stessa pace deve *combattere*, distinguendo con acutezza di classe la guerra d'invasione dalla guerra nazionale di liberazione e dalla guerra in difesa della patria socialista.<sup>21</sup>

Il commento di Szczepański manifesta la caratteristica concezione del cittadino-suddito dello stato totalitario socialista: in Germania come in Polonia, la visione del mondo espressa da *Madre Courage* suscita disagio e viene giudicata falsa perché aliena alla nuova ideologia. L'attribuzione di questo genere di etichette ostacolò l'introduzione delle opere brechtiane sulla scena teatrale polacca ma, a differenza di quanto avvenne per altri autori messi al bando dal regime, la sua idea di teatro non fu messa a tacere e restò al centro della discussione culturale.

A ben vedere, *Madre Courage* è un'opera fondata sulle contraddizioni e anche il suo presunto messaggio antibellico si rivela sfaccettato: se è indubbio che l'autore esprima una visione negativa della guerra, il suo obiettivo primario è in realtà quello di mostrarne le implicazioni economiche e le diverse ripercussioni a seconda del ceto sociale di chi ne è coinvolto. Va ricordato, inoltre, che la vicenda raggiunge un climax nel momento in cui Katrin, la figlia muta della protagonista, risveglia a colpi di tamburo la città di Halle immersa nel sonno, per avvertirla del pericolo di un imminente assedio e spingerla al contrattacco. Il suo gesto eroico e il suo sacrificio non esprimono un rifiuto a combattere, bensì una coraggiosa chiamata alle armi.<sup>22</sup>

21. Con questa annotazione polemica su *Madre Courage* Szczepański si sentì in dovere di integrare il primo compendio dell'opera brechtiana, intitolato *Bertolt Brecht e il suo teatro* e uscito sulla rivista «Teatr» nel 1950 per la penna di Wilhelm Szewczyk. Il critico avrebbe ripreso queste stesse osservazioni nell'introduzione ai drammi brechtiani pubblicati nel 1953, di cui tratteremo più avanti. Jaszcz [J. A. Szczepański], *Jeszcze o teatrze Bertolta Brechta*, «Teatr», 7, 1950, p. 6.

22. Lo rileva anche il pluripremiato drammaturgo Tony Kushner, che nel 2006 ha curato una nuova traduzione in inglese di *Madre Courage*. Nel suo lavoro Kushner prende le distanze dalla storica traduzione di Eric Bentley – primo traduttore di Brecht in inglese e suo sostenitore – e, pur mantenendosi fedele al testo originale, propone un linguaggio colloquiale che mette in luce l'umorismo brechtiano. La traduzione è stata commissionata dal Public Theatre di New York per uno spettacolo che ha debuttato nell'estate del 2006 al Public's Delacorte Theater di Central

Immersa nell'ideologia del realismo socialista, la critica polacca si scopriva disorientata perché faticava a identificare il drammaturgo tedesco come un rappresentante di quella stessa corrente di pensiero: in generale, preferì evitare dichiarazioni esplicite a sostegno dell'anti-borghesità del teatro di Brecht e si limitò a manifestare una generica speranza che l'autore vincessesse le proprie debolezze ideologiche. Gran parte della critica fu poi disposta a ricondurre l'atteggiamento pacifista di Brecht alla sua immaturità al tempo della stesura del dramma, quando lo scrittore non aveva ancora elaborato una coerente posizione rivoluzionaria e pertanto si era lasciato sopraffare dalla convinzione che alla guerra non vi fosse via d'uscita. Ciò che invece restava più difficile accettare era il finale pessimista dell'opera: gli anni di indottrinamento, operato anche attraverso la somministrazione di finali invariabilmente ottimisti, rendevano infatti arduo accogliere le spiegazioni di Brecht sulla precisa motivazione didattica del tragico epilogo di *Madre Courage*.<sup>23</sup>

Nonostante le iniziali difficoltà della stampa, che irrigidita in un sistema di severe prescrizioni faticava ad accogliere la novità dell'arte brechtiana, gli spettacoli del Berliner Ensemble scatenarono una feconda riflessione sulla genesi, l'essenza e la collocazione del teatro di Brecht all'interno della cultura promossa da Mosca. Pochi mesi dopo la tournée, la morte di Stalin (5 marzo 1953) diede avvio a un clima di maggiore distensione politica che consentì di incrinare il monopolio del pensiero di regime attraverso un confronto aperto tra i rappresentanti dell'ortodossia realsocialista e coloro che ne riconoscevano i limiti. Tra gli effetti di questa timida eppure vitale apertura, vi fu l'introduzione sulle scene polacche della drammaturgia brechtiana, di cui cominciarono a circolare anche alcune traduzioni.

Park per la regia di George C. Wolfe; il ruolo della protagonista è stato affidato a Meryl Streep. Nel settembre del 2009, al National Theatre di Londra, Fiona Shaw è stata invece diretta da Deborah Warner nel debutto britannico di questa traduzione: <<http://www.theguardian.com/stage/2009/sep/08/tony-kushner-mother-courage>>, 20 ottobre 2016.

**23.** Ad esempio Julian Strykowski: «A una tale sfiducia nei confronti del valore dell'uomo si può giungere se si rimane fissi su posizioni meccanicistiche e su una visione senza prospettive di un certo frammento della storia. Difficile concordare con questa posizione, pur comprendendo che questo specifico frammento storico sia stata la notte hitleriana piombata sulla patria di Brecht», J. Strykowski, *Matka Courage i jej dzieci*, «Przegląd Kulturalny», 3, 1953, p. 3, cit. p. 89.

In precedenza, l'unica opera di Brecht allestita in Polonia era stata *L'opera da tre soldi* diretta da Leon Schiller nel 1929, un anno dopo il debutto tedesco, e andata in scena tra molti scandali politici in un periodo in cui si stavano affermando visioni sociopolitiche di estrema destra. La drammaturgia brechtiana sarebbe riapparsa nei teatri polacchi soltanto venticinque anni più tardi, nel 1954, con l'allestimento al Teatr Rozmaitości di Varsavia dei *Fucili di Madre Carrar* per opera degli allievi della Scuola Statale Superiore di Teatro guidati dai giovani colleghi Konrad Swinarski e Przemysław Zieliński e, alcune settimane più tardi, con il debutto del *Cerchio di gesso del Caucaso* diretto da Irena Babel al Teatr Słowacki di Cracovia, spettacolo che avrebbe avuto grande risonanza in tutto il paese. A metà degli anni Cinquanta, i tempi erano finalmente maturi perché un critico potesse riconoscere che «dopo avere correttamente sostenuto la tesi che il realismo socialista è un metodo di creazione che non determina un unico stile, siamo giunti ad applicare questo principio nella pratica teatrale».<sup>24</sup>

Anche se nessun teatro della Repubblica Popolare Polacca accolse integralmente il modello proposto da Brecht, l'estetica brechtiana e in particolare la poetica del teatro epico divennero una fonte costante d'ispirazione per gli artisti polacchi. In particolare, essi fecero proprio l'invito del drammaturgo a cercare forme inedite per esprimere contenuti nuovi e rivoluzionari. Nel 1955 il Teatr Wybrzeże di Danzica allestì *Il signor Puntila e il suo servo Matti* e nel febbraio del 1956 il Teatr Domu Wojska Polskiego di Varsavia un'eccellente versione de *L'anima buona del Sezuan* per la regia di Ludwik René e la splendida creazione dell'attrice Halina Mikołajska.<sup>25</sup> Tra il 1955 e il 1979 si sarebbero avvicendati sulle scene polacche oltre cento allestimenti di diciannove opere del drammaturgo tedesco (tra le più rappresentate *L'opera da tre soldi* e *Madre Courage*), che avrebbero reso Brecht l'autore straniero più rappresentato in Polonia e avrebbero contribuito a promuovere una revisione del teatro socialista.

Se la visita del Berliner Ensemble ebbe l'effetto di innovare il repertorio polacco e precorrere il "disgelo" culturale del

24. Andrzej Wirth, *Próba kredowego kota*, «Teatr», 1955, 5, cit. in Joanna Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, w.A.B, Warszawa 2011, p. 179.

25. Per approfondire cfr. Joanna Krakowska, *Mikołajska* cit., pp. 177-183.

paese, ebbe però anche una ricaduta positiva sulla compagnia tedesca, che di ritorno in patria commentò con entusiasmo l'accoglienza ricevuta. Per il Berliner Ensemble si trattava della prima tournée in un paese della democrazia popolare e del primo confronto con un pubblico che parlava una lingua diversa dal tedesco. La risposta degli spettatori polacchi era stata appassionata: a Łódź essi avevano dapprima contestato il pacifismo di *Madre Courage* ma, dopo averne discusso con gli artisti, avevano riconsiderato le proprie impressioni e riconosciuto che si trattava di un'opera che accordava all'uomo la dignità di autore della propria storia. Brecht stesso dichiarò più tardi di avere seguito le recensioni polacche e di averne tenuto conto per ripensare diverse soluzioni sceniche. Come risultato, la versione dell'opera che andò in scena nel giugno del 1954 al primo Festival International d'Art Dramatique di Parigi e che consacrò la fama di Brecht come regista oltre che come drammaturgo e teorico (vesti nelle quali era celebre già da decenni) presso il pubblico occidentale, fu sensibilmente diversa da quella varsaviana. In ogni caso i rimaneggiamenti di Brecht, una costante nel suo lavoro di regista, non modificarono il principio ideologico e artistico dell'opera, che mai assunse l'epilogo ottimista proposto, per esempio, dal Teatro Nazionale di Varsavia una decina d'anni più tardi.

L'ensemble berlinese tornò in Polonia in due occasioni: quando, alcuni anni dopo la morte di Brecht, la compagnia visitò le città di Poznań, Łódź, Cracovia e Varsavia, dove fu accolta con rinnovato entusiasmo; e un'ultima volta nel 1970.

## 2. Due registi e un'attrice sotto il segno di Brecht

Gli abitanti della Repubblica Popolare Polacca che nel 1952 avevano assistito alla *Madre Courage* del Berliner Ensemble, già l'anno successivo avevano potuto acquistarne l'edizione tradotta in polacco,<sup>26</sup> ma per le compagnie teatrali la messa in scena del dramma restava impensabile. L'ostracismo nei confronti dell'artista tedesco stava però per concludersi: nel 1954 il conferimento a Brecht del premio Stalin per la pace favorì infatti la "riabilitazione" del drammaturgo e la rein-

26. Bertolt Brecht, *Trzy dramaty. Matka Courage i jej dzieci, Pan Puntila i jego sluga Matti, Kaukaskie koto kredowe*, trad. Stanisław Jerzy Lec, Zbigniew Krawczykowski, Włodzimierz Lewik, intr. Jan Alfred Szczepański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

troduzione delle sue opere nei paesi socialisti. Con il sopraggiungere del 1956, anno della morte di Brecht e del «disgelo» che introdusse importanti cambiamenti nella società polacca, fu possibile un primo, decisivo, distacco da un'interpretazione dogmatica del realismo socialista e dei suoi postulati sull'arte. Il teatro polacco si ribellò alle limitazioni imposte al repertorio, all'amministrazione burocratica della cultura e all'impossibilità per l'artista di sperimentare e cercare i mezzi espressivi più adatti alla propria ricerca. Si manifestò una nuova apertura su ogni fronte: drammaturgico, scenografico, registico e attoriale.

In nessun altro periodo come allora la letteratura drammatica, sia polacca che straniera, influenzò in maniera così profonda il lavoro degli artisti di teatro.<sup>27</sup> Dopo anni di esclusione, la drammaturgia straniera contemporanea cominciò a farsi spazio sulle scene polacche e il confronto con i testi, per esempio di Brecht e Ionesco, rese ancora più inammissibile l'imposizione di un'unica convenzione verista o socio-realista. Nel 1957 furono allestiti per la prima volta in Polonia tre nuovi drammi brechtiani: a Varsavia *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, addirittura in prima assoluta, a Wrocław *L'opera da tre soldi* del regista Jakub Rotbaum (proposta l'anno successivo anche da Konrad Swinarski) e al Teatro Statale Yiddish *Madre Courage e i suoi figli* diretta e interpretata da Ida Kaminska.

Prima di analizzare la versione di Kaminska è utile una breve digressione sulle creazioni brechtiane dei registi Rotbaum e Swinarski, perché i loro percorsi artisti incrociarono in maniera significativa quello dell'attrice yiddish, anche sotto il segno (e il pretesto) di un comune interesse per Brecht.

Nel primo capitolo abbiamo incontrato spesso il pittore e regista Jakub Rotbaum, alla ricerca di nuovi orizzonti per il teatro yiddish in Russia, in Francia, negli Stati Uniti e poi, dopo vent'anni di assenza, di nuovo in Polonia. Dopo avere ricoperto la carica di direttore artistico del Teatro Yiddish della Bassa Slesia ed essersi concentrato sull'allestimento di opere di Sholem Aleichem, all'inizio degli anni Cinquanta Rotbaum aveva ricevuto la proposta di dirigere il Teatr Polski

27. Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, p. 147.

di Wrocław<sup>28</sup> e di firmare la regia dell'*Uomo con il fucile*, la popolare agiografia leniniana scritta da Nikolaj Pogodin.<sup>29</sup> Rotbaum ricorda così le circostanze in cui si svolse quell'inusuale proposta: «nel vedere la mia faccia il ministro Sokorski mi chiese se mi spaventasse l'idea, mi spiegò che si trattava di una promozione importante e del riconoscimento che il mio lavoro era meritevole: sarei stato il primo regista ebreo a dirigere una scena polacca. Lasciai così il teatro yiddish per quello polacco».<sup>30</sup>

*L'uomo con il fucile* riscosse successo per l'«ardore rivoluzionario»,<sup>31</sup> il respiro epico e l'accurato dinamismo delle scene di massa. A quell'opera di propaganda ne seguirono altre ma anche, appena fu possibile, drammi precedentemente messi al bando come *Le nozze* di Wyspiański (1956) e, per la prima volta nel dopoguerra, *L'opera da tre soldi* di Brecht. «Quando si solleva il sipario prima ancora di Brecht riconosciamo Rotbaum»,<sup>32</sup> commentò Andrzej Wirth. Secondo il giudizio unanime della critica, infatti, Rotbaum aveva rinvenuto nel testo brechtiano il seme adatto a fare germogliare la propria visione scenica, profondamente radicata nel teatro yiddish. L'eredità della formazione teatrale yiddish traspare in questa versione in cui il regista, ottenuto da Weigel il permesso di modificare il testo,<sup>33</sup> si concentra sulla composizione

28. Ingaggiato in qualità di “regista principale”, Rotbaum ricoprì anche l'incarico di direttore artistico dal 1° ottobre 1952 al termine della stagione 1963/1964; poi soltanto più il ruolo di regista fino al 31 agosto 1969.

29. Massimo Lenzi mette in rilievo che l'opera aveva anche la funzione di giustificare il nuovo corso antistalinista. La pièce di Pogodin «inaugurava un genere che ha assunto una cospicua rilevanza nella storia dello spettacolo russo novecentesco, teatrale e tecnologico: quello della cosiddetta *Leniniana* o “Leniniade”. Germinato dall'ormai esausto (e politicamente non più opportuno) dramma “eroicorivoluzionario”, il nuovo filone tematico era dedicato alla rappresentazione drammatica, scenica o filmica, di scorci della biografia di Lenin [...].Va da sé che gran parte di tali lavori, come le loro relative produzioni, sarebbero risultate affette da toni agiografici spesso debordanti il limite del grottesco involontario; né tuttavia mancarono [...] lavori di sicuro pregio e interesse sul piano strutturale ed emotivo, talora per virtù intrinseche, più sovente per il trattamento loro riservato sulla scena o sul set». Massimo Lenzi, *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì. Profili di registi della seconda generazione russa*, «Mimesis Journal», 1, 2, 2012, p. 48.

30. Intervista a Jakub Rotbaum realizzata dalla Televisione Polacca: <<http://www.teatrpubliczny.pl/PRL/szukaj?phrase=rotbaum>>.

31. Jan Kott, *Teatr wielkich konfliktów*, «Teatr», 9, 1 giugno 1952, [...].

32. Andrzej Wirth, *Panowie, po co puszczać w oczy dym?* (1957), poi pubblicato in Id., *Siedem prób. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1962, p. 91.

33. *Jakub Rotbaum, czyli dwa teatry. Cz. II – teatr polski*, intervista a cura di Anna Han-

gestuale e coreutica, rinunciando ad alcune soluzioni brechtiane come i cartelli. Lo spettacolo si mantiene in bilico tra un realismo immune da pedanteria e una poesia di scena che aveva trovato piena maturazione nel capolavoro registico di Rotbaum: *Sogno su Goldfaden*.

In questo celebre allestimento, che aveva incantato il pubblico polacco al pari di quello ebraico, Rotbaum aveva giocato d'astuzia facendo concessioni alle semplificazioni marxiste del tempo – ad esempio modificando alcuni personaggi in modo che si adattassero al tema della lotta di classe – ma conservando la forza del teatro yiddish a livello compositivo. *Sogno su Goldfaden* era sostenuto dalla precisa simultaneità dei quadri scenici, dal dialogo armonioso di movimenti, colori e suoni, e da un «colorito da fiera», un'atmosfera sgargiante e incline alla paccottiglia del tutto eccentrica rispetto alla maggioranza delle produzioni del tempo, vincolate agli standard del realismo socialista.<sup>34</sup> Questa «differenza» acquistava in quei tempi un sapore rivoluzionario e se ne rese conto il critico Andrzej Wróblewski quando, parlando con un giovane che aveva formato il proprio gusto teatrale sui grigi allestimenti pseudorealistici degli anni 1949-1953, lo sentì affermare che era sufficiente andare a vedere questo spettacolo per trovare risposta alla domanda che cosa fosse il teatro.<sup>35</sup>

La versione di Rotbaum dell'*Opera da tre soldi* era stata accolta con entusiasmo dal pubblico e giudicata interessante dalla critica, che ne aveva segnalato le intime incoerenze documentando la distanza delle soluzioni del regista dalle idee di Brecht.<sup>36</sup>

Pur attenendosi ad alcune indicazioni brechtiane, generalmente Rotbaum si discosta dalla severità del drammaturgo

nowa, «Teatr», 49, 9, 1994, p. 45.

34. A. Wirth, *Panowie, po co puszczać w oczy dym?* cit., p. 91. Si consideri anche il giudizio di Jan Kott sulla novità della messa in scena, che coniugava valori sociali e uno stile all'altezza delle più mirabili fantasie shakespeariane: «Rotbaum [...] ha composto un'opera nuova a partire da personaggi antichi. Grazie a ciò, conservando le squisite qualità dei tipi goldfadeniani, così come le scene e le canzoni più amate, ha salvato tutto il gusto e il fascino del vecchio teatro yiddish e ha creato uno spettacolo assolutamente moderno, che affronta una precisa e attuale problematica ideologica, e al contempo un'opera fresca dal punto di vista artistico e sinceramente divertente. Sono uscito dal teatro incantato!», J. Kott, «Gazeta Robotnicza», 15 marzo 1950, cit. in A. Hannowa, *Ku upaństwowieniui Teatru Żydowskiego – na Dolnym Śląsku*, in *Teatralna Jerozolima* cit., p. 95.

35. Andrzej Wróblewski, *Granice osamotnienia*, «Teatr», 18, 1956, p. 6.

36. Edward Csató, *Przedstawienie nie po brechtowskiu*, «Teatr i film», 3, 1 luglio 1957.

tedesco, mostrandosi più incline alla commedia musicale leggera e alla farsa. Così i *song* che in Brecht spezzano l'illusione scenica diventano arie da operetta, viene inserito un prologo in forma di balletto-pantomima per introdurre la vicenda e ricalcato il debole contorno psicologico dei personaggi per approfondirne l'individualità: Rotbaum manifesta in tal modo la propria avversione per i personaggi-marionetta anche laddove, come in questo caso, costituiscono un elemento sostanziale della poetica. Spostando l'accento sulla singolarità dei personaggi, Rotbaum di fatto attenua la tensione satirica dell'opera e ne disperde il potenziale parodistico.

Il regista attinge a piene mani dal testo di Brecht e dalla musica di Kurt Weill, ma con l'intento di avvicinare il dramma alle convenzioni sceniche a lui più congeniali: il monumentalismo e lo psicologismo.<sup>37</sup> La prima è una modalità compositiva molto distante dalle scelte registiche di Ida Kaminska, ma il libero prelievo del materiale brechtiano operato da Rotbaum è affine al rapporto che anche la direttrice del Teatro Statale Yiddish avrà con *Madre Courage*.

Del tutto diversa è l'operazione condotta da Konrad Swinarski<sup>38</sup> sull'*Opera da tre soldi* (di cui realizza due versioni in un anno). All'indomani del debutto i giornali elogiano la

37. Jan Paweł Gawlik, *Spór o Brechta*, «Nowa Kultura», 48, 1958, cit. in *Krytycy o Swinarskim: wybór recenzji ze spektakli Konrada Swinarskiego*, a cura di Maria Katarzyna Gliwa, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2001, p. 18.

38. Konrad Swinarski (1929-1975): regista e scenografo tra i più importanti della seconda metà del Novecento polacco. Studiò pittura e fu fortemente influenzato dal pittore avanguardista Władysław Strzemiński; in seguito frequentò il corso di regia – senza mai concluderlo – presso la Scuola Statale d'Arte Drammatica di Varsavia. Debuttò come scenografo nel 1954 e l'anno successivo come regista. Nello stesso periodo si trasferì a Berlino per lavorare con Brecht e il Berliner Ensemble. Fece ritorno in Polonia nel 1956 e si impose come figura di punta della scena teatrale con una serie di spettacoli ispirati agli insegnamenti brechtiani. Riscosse un grande successo anche la sua *prima* mondiale del *Marat/Sade* di Peter Weiss, andata in scena al Teatro Schiller di Berlino nel 1964 e considerata la migliore produzione tedesca dell'anno. Dal 1965 lavorò presso il Teatr Stary di Cracovia, dove creò i suoi spettacoli più importanti: allestimenti originali dei classici del Romanticismo polacco che suscitavano grande scalpore come *La non-divina commedia* di Zygmunt Krasiński (1965), *Fantazy* di Juliusz Słowacki (1967), *I giudici* e *La maledizione* di Stanisław Wyspiański (1968), messe in scena di drammi shakespeariani come *Sogno di una notte di mezza estate* (1970) e *Tutto è bene quel che finisce bene* (1971) e di opere contemporanee come *Le serve* di Jean Genet (1966) e *Addio, Giuda* di Ireneusz Iredyński (1971). Il coronamento del lavoro registico di Swinarski furono le legendarie versioni de *Gli avi* di Adam Mickiewicz (1973) e di *Liberazione* di Stanisław Wyspiański (1974), che si contrapponevano alla visione stereotipata della tradizione romantica, proponendosi di smantellare i cliché, alla ricerca delle ambiguità e

comprensione della drammaturgia e del teatro brechtiano da parte di questo giovane, che sarebbe diventato uno dei più grandi registi del teatro polacco e il cui percorso artistico sarebbe stato interrotto da una morte prematura.<sup>39</sup> La passione di Swinarski per Brecht era nata nel 1949, quando aveva letto *Il racconto da tre soldi* e d'impulso aveva scritto all'artista tedesco: Brecht non solo aveva risposto, ma aveva anche inviato al collega polacco il testo di *Madre Courage* con la preghiera di comunicargli se gli fosse piaciuto o meno. In occasione della tournée del Berliner Ensemble in Polonia, Swinarski aveva poi conosciuto di persona il drammaturgo e regista ed era rimasto folgorato dal lavoro della compagnia. Così, dopo avere curato la regia del primo spettacolo brechtiano del dopoguerra polacco, *I fucili di Madre Carrar*, all'età di ventisei anni era partito per Berlino per studiare con quello che considerava il proprio maestro. Durante l'apprendistato al Berliner, Swinarski assistette Brecht nelle prove di *Vita di Galileo* e, alla morte dell'artista, portò a termine insieme ad altri collaboratori l'allestimento di *Terrore e miseria del Terzo Reich*.

Al momento di fare ritorno in Polonia, Swinarski era ormai considerato un esperto del teatro di Brecht. Tra il 1957 e il 1960 portò in scena cinque drammi dell'artista tedesco, tra cui *L'opera da tre soldi* al Teatr Współczesny di Varsavia che, nella sua versione, diventa «una palese beffa del principio stesso di convenzionalizzazione del dramma, un'arma a doppio taglio, con una lama puntata verso l'opera come genere e l'altra rivolta al proprio stesso spettacolo».<sup>40</sup> Grazie a questo approccio lo spettacolo acquista leggerezza, ironia e indipendenza autoriale. In tutte le regie di opere brechtiane, infatti, Swinarski non imita lo stile scenico di Brecht, né forza l'introduzione dei suoi postulati teorici, ma ricerca i modi concreti in cui produrre nello spettatore gli stessi effetti a cui mirava l'artista tedesco, per creare un corrispettivo polacco allo stile epico. La sua osservanza dello stile brechtiano non è mai cieca riproposizione di un'estetica, ma fiducia nella con-

dei significati più nascosti dei testi canonici. La parabola artistica di Swinarski fu tragicamente interrotta dalla morte prematura in un disastro aereo.

39. Cfr. August Grodzicki, *Autentyczny Brecht*, 23 ottobre 1958: <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53211.html?josso\\_assertion\\_id=F0D5AFF749B3EFA](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53211.html?josso_assertion_id=F0D5AFF749B3EFA)> e Roman Szydłowski, *Brecht autentyczny*, 23 ottobre 1958: <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53205.html?josso\\_assertion\\_id=2267081B7817BDEA](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53205.html?josso_assertion_id=2267081B7817BDEA)>.

40. Jan Paweł Gawlik, *Spór o Brechta* cit., p. 20.

cezione del mondo espressa da Brecht. Dopo qualche anno Swinarski perderà interesse per una drammaturgia che giudicherà troppo condizionata dal punto di vista storico e nei propositi sociali e volgerà la propria ricerca altrove, mettendo a frutto l'esperienza brechtiana per sviluppare una nuova visione di messinscena del dramma romantico polacco.<sup>41</sup>

Prima però, il giovane si trovò a lavorare a un dramma brechtiano insieme a Ida Kaminska, in qualità di “regista ospite” del Teatro Statale Yiddish, una circostanza all'epoca del tutto eccezionale. Ad avvicinare i due artisti potrebbe essere stata una comune percezione della realtà polacca come familiare e al contempo estranea e forse, come suggerisce Joanna Krakowska, un complesso legato all'impressione di sentirsi rifiutati. Se Swinarski, di origine tedesca, si sentì sempre intimamente straniero e forse anche per questo maturò uno sguardo artistico così acuto, Kaminska, che in Polonia si sentiva a casa propria, dovette spesso fare fronte alla sensazione che la propria appartenenza non fosse pienamente accettata. Kaminska e Swinarski si conobbero negli anni Cinquanta e rimasero in contatto grazie a due comuni conoscenti: Krystyna Żywulska, autrice del romanzo *Sono sopravvissuta ad Auschwitz* e Thomas Harlan, figlio del regista di *Süss l'ebreo*, noto film di propaganda antisemita realizzato nel 1940 con la supervisione di Joseph Goebbels. A guerra finita Thomas Harlan aveva rotto ogni relazione con il padre e il suo ignominioso passato e nei primi anni Sessanta si era trasferito in Polonia – dove era stato ospite di Ida e Meir Melman – per condurre indagini sui crimini di guerra nazisti e sul ghetto di Varsavia.

Nel 1960 Ida Kaminska invitò il trentunenne Konrad Swinarski a dirigere la compagnia del Teatro Statale Yiddish in *Terrore e miseria del Terzo Reich*, spettacolo che debuttò in luglio con il titolo *Shrek un elent fun Dritn Reich*. Composto tra

41. Jan Kott lo considerava «il più contemporaneo, il più istintivo, il più interessante tra i registi polacchi. [...] Il grande Swinarski, per me, era quello del dramma romantico polacco, della *Non-divina commedia* di Krasieński, soprattutto, e degli *Avi* di Mickiewicz. La grandezza di Swinarski consisteva nell'attingere a tecniche teatrali moderne, innovative, a una nuova visione teatrale, ispirata principalmente a Brecht, ma non solo, e adottata per la prima volta per il dramma romantico polacco. Una nuova visione del grande teatro romantico polacco per mezzo di un'esperienza teatrale differente. Era veramente un regista eccezionale. La sua morte prematura in un incidente aereo è stata una delle più gravi perdite per la cultura e il teatro polacchi». J. Kott, «Gazeta Robotnicza» cit., p. 111.

il 1932 e il 1939 a partire dai racconti di testimoni oculari e da citazioni dei giornali dell'epoca, il dramma presenta spaccati di vita quotidiana nella Germania che assiste all'ascesa al potere dei nazisti. Swinarski selezionò dieci scene,<sup>42</sup> rispetto alle ventiquattro che compongono l'opera originale, e le integrò con un prologo e un epilogo tratti dal dramma di Thomas Harlan *Io, me stesso e nessun angelo. Cronaca dal ghetto di Varsavia*<sup>43</sup> e affidati ad Avrom Morevski, uno degli ultimi grandi interpreti del teatro yiddish di inizio Novecento. Il testo originario fu inoltre arricchito da citazioni di documenti d'ufficio nazisti, che il regista reputò necessari per «mostrare il nazionalsocialismo in azione [...] affinché questo esempio di sterminio organizzato di un intero popolo sia per tutti un costante avvertimento».<sup>44</sup> Un'ulteriore innovazione interessava i cambi scena, durante i quali venivano proiettati filmati che documentavano la barbarie nazista, con scene girate nel ghetto di Łódź e nei campi di sterminio: l'effetto finale fu di uno spettacolo che sconfinava nel documento storico. Anni dopo la moglie del regista, Barbara Witek-Swinarska, raccontò che Ida sarebbe svenuta durante la visione delle tre ore di filmato: non è da escludere che vedesse per la prima volta immagini che ritraevano così esplicitamente la Shoah.

A ogni cambio scena il sipario si apre su un interno ammobiliato realisticamente, percorso da individui di differente estrazione sociale e sovrastato dalla bandiera con il simbolo

42. *Terrore e miseria del Terzo Reich*. Traduzione: Ida Kaminska. Allestimento scenico e regia: Konrad Swinarski. Scenografia: Marian Stańczak. Direzione tecnica e assistente alla scenografia: J. Pasmanik. Scene selezionate e rispettivi interpreti: *Referendum popolare* (con Rywa Szyler, Jakub Chasz-Grodner, Michał Rajski), *Legalità* (con Marian Melman, Samuel Rettig, Szymon Szurmiej, Karol Latowicz, Ruth Taru-Kowalska, Jakub Chasz-Grodner), *L'ora dell'operaio* (con Michał Rajski, Chaim Nysencwajg, Zofia Skrzyszewska, Bruno Fink, Kazimierz Treger, Henryk Grynberg, M. Bram), *Il vecchio militante* (con Bruno Fink, Ruth Kaminska, Henryk Grynberg, Julia Flaum, Rywa Szyler, Gita Szachmejster), *La moglie ebrea* (con Ida Kaminska, Marian Melman), *La croce bianca* (con Ruth Kaminska, Szymon Szurmiej, Gita Szachmejster, Chaim Nysencwajg, Karol Latowicz), *Aiuto invernale* (con Michał Rajski, Kazimierz Treger, Ida Kaminska, Zofia Skrzyszewska), *I fisici* (con Samuel Rettig, Marian Melman), *La spia* (con Karol Latowicz, Ruth Taru-Kowalska, Ruth Kaminska), *Abbiamo un lavoro* (con Julia Flaum, Chaim Nysencwajg, Ida Kaminska). Direzione tecnica e assistente alla scenografia: J. Pasmanik.

43. Spettacolo che Konrad Swinarski aveva messo in scena nel 1958 al Junges Ensemble-Theater in der Kongresshalle di Berlino Ovest.

44. Introduzione di Konrad Swinarski contenuta nel programma di sala, *Cart. Terrore e miseria del Terzo Reich* (1960), Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

della svastica. Motivo conduttore di questi spaccati di vita quotidiana è la paura, che abbrutisce l'individuo rendendolo meschino e capace di qualsiasi azione pur di non mettere a repentaglio la propria esistenza. Ida appare in tre scene, incarnando ruoli differenti ma giudicati tutti «piccoli capolavori di maestria attoriale». <sup>45</sup> Il personaggio che più si impresse nella memoria degli spettatori fu quello della moglie ebrea, nell'omonima scena scritta dal drammaturgo tedesco per Helene Weigel. È la storia del sacrificio di Judith Keith, giovane moglie ebrea di un medico in carriera che si condanna a un esilio volontario – una scelta che la accomuna a Mirele Efros – per non compromettere l'ascesa professionale del marito (interpretato da Meir Melman). La scena mostra i lenti e penosi preparativi della donna alla partenza, mentre riempie le valigie, ripete ad alta voce il discorso da fare al marito e telefona ad alcuni amici per dire loro addio. La critica applaude l'interpretazione di Kaminska, «come sempre interessante, raccolta, colma di intimo ardore e disperazione» <sup>46</sup> e contraddistinta da una raffinata economia espressiva: «lo sguardo che rivolge alla lista dei nomi degli amici, in fiamme e ormai inutile, e l'attesa inquieta, nella speranza di una protesta da parte del marito, valgono più di molte parole e gesti». <sup>47</sup>

Parole di apprezzamento furono rivolte anche al lavoro di altri membri della compagnia, e in particolare all'apporto di interpreti come Szymon Szurmiej, che ritraeva la progressiva degenerazione di un uomo in una canaglia, e Karol Latowicz, che con grande perizia svelava il risvolto ridicolo anche nella tragedia. Inoltre fu messo in luce l'effetto di straniamento ottenuto dagli attori, che nell'interpretare criminali nazisti, cioè assassini del proprio popolo, lasciavano trapelare l'avversione nei confronti dei personaggi: un riuscito effetto di distanziamento critico che si sposava con le intenzioni del drammaturgo. Non mancò, tuttavia, il caratteristico rimprovero che accomunava quasi ogni spettacolo yiddish del dopoguerra: in questo caso sarebbe stato Melman a peccare di esu-

45. Karolina Beylin, *Kronika zbrodni*, «Express Wieczorny», 20 luglio 1960, <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98853.html?josso\\_assertion\\_id=49A62CFCF91244CC](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98853.html?josso_assertion_id=49A62CFCF91244CC)>.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

beranza espressiva, recitando un po' sopra le righe rispetto all'interpretazione sobria e controllata auspicata da Brecht.<sup>48</sup>

L'allestimento di Swinarski avrebbe dovuto suscitare interesse sia per il tema trattato sia per la sua innovativa forma multimediale; ricevette invece una tiepida accoglienza e conobbe poche repliche,<sup>49</sup> nonostante all'epoca la sala di Varsavia fosse già dotata del sistema di traduzione in cuffia. È possibile che l'insuccesso presso il pubblico fosse causato dalla volontà del governo di sfruttare l'opera a fini di propaganda. La critica pose infatti l'accento sull'attualità dello spettacolo in riferimento al neomilitarismo della Repubblica Federale Tedesca e all'atmosfera della guerra fredda: Andrzej Wróblewski, per esempio, ne sottolineò la valenza sociale e le pericolose analogie con la politica coeva della Germania dell'Ovest richiamandosi al caso di Hans Globke, nominato direttore della Cancelleria della Repubblica Federale Tedesca pur essendo stato in precedenza coautore delle leggi razziali.<sup>50</sup> Altri giornalisti percorsero la stessa linea interpretativo-ideologica e alcuni si spinsero a dire che il valore dello spettacolo coincideva con quello di una manifestazione politica, che sopravanzava ogni attributo artistico.<sup>51</sup>

In una lunga recensione in yiddish pubblicata sul settimanale «Folks-Shtime», il principale giornale della comunità ebraica polacca del dopoguerra, Solomon Belis-Legis<sup>52</sup> apprezzò il coraggioso tentativo del Teatro Statale Yiddish di

48. Roman Szydłowski, *Strach i nędza III Rzeszy*, «Trybuna Ludu», 200, 20 luglio 1960, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/98856.html>>.

49. Lo spettacolo ebbe circa undici rappresentazioni a Varsavia e quindici in tournée per città polacche come Wrocław, Łódź, Cracovia e Zielona Góra.

50. Andrzej Wróblewski, *Wieczór publicystyki*, «Teatr», 16, 1960, p. 25.

51. s.n., *Manifestacje*, «Kurier Polski», 26 luglio 1960.

52. Solomon Belis-Legis (1907-1995): poeta, saggista, critico letterario, tra gli ultimi rappresentanti della letteratura yiddish in Polonia. Fu uno dei fondatori del gruppo letterario Jung Vilne. Debuttò nel 1924 sulla rivista «Klangen» (Suoni), di cui era redattore. A partire dal 1931 collaborò con diverse riviste ebraiche in Lituania. Nel 1942 si arruolò volontario nell'Armata Rossa, restando ferito sul fronte. Al termine del conflitto si stabilì a Vilnius e pubblicò tre raccolte di reportage. Nel 1959 si trasferì in Polonia, dove per undici anni diresse la rubrica letteraria e artistica del settimanale «Folks-Shtime», interessandosi di letteratura del mondo e curando alcune pubblicazioni di classici della letteratura ebraica in polacco. Nell'ultimo periodo di vita pubblicò in yiddish esclusivamente sul trimestrale israeliano «Di Goldene Kejt». Nel 1987, in Israele, fu insignito del prestigioso premio I. Manger per la produzione letteraria. Janusz Solarz, *Salomon Belis-Legis*, *Polski Słownik Judaistyczny*, 20 ottobre 2016: <[http://www.jhi.pl/psj/Belis-Legis\\_Salomon](http://www.jhi.pl/psj/Belis-Legis_Salomon)>.

cercare nuove strade, ma stroncò il risultato finale: le innovazioni extra-drammatiche introdotte da Swinarski avrebbero infatti trasformato lo spettacolo in una «lezione illustrata». In particolare non lo convinsero gli inserti audiovisivi, che a suo avviso presentavano tre difetti: non dialogavano in maniera efficace con le scene brechtiane, testimoniavano esclusivamente le sofferenze patite dagli ebrei sotto il giogo nazista, che ebbe però vasta ripercussione su tutta l'Europa, e infine, se dovevano servire a ricordare al pubblico ebraico il proprio sterminio, risultavano inutili perché «non lo dimenticheremo mai. È una questione troppo dolorosa e intima».<sup>53</sup> In queste osservazioni di Belis-Legis convivevano la tendenza all'universalizzazione della violenza nazista tipica del pensiero comunista, fede in cui l'autore si riconosceva, e una ferma rivendicazione della singolarità del destino della comunità ebraica.

Tra gli interpreti di *Terrore e miseria del Terzo Reich* figurava anche il giovane Henryk Grynberg, il quale racconta che Konrad Swinarski aveva le idee chiare sullo spettacolo, ma volle lasciare uno spazio di improvvisazione agli attori e non si oppose al fatto che in quell'opera, profondamente tedesca, apparisse qua e là «il nostro rapporto tutto ebraico con la realtà».<sup>54</sup> Nel ricordo di Grynberg lo spettacolo suscitò interesse soprattutto tra il pubblico polacco per via del cortocircuito prodotto dalla visione di attori ebrei nei panni di criminali nazisti, ma la sua personale interpretazione fu guidata da un'esperienza di vita di tutt'altro orientamento politico: «Ho interpretato senza difficoltà il fanatico in pantaloncini corti dell'Hitlerjugend perché appena dieci anni prima ero stato qualcosa di simile nel ZMP [Unione della Gioventù Polacca], cioè nel Komsomol polacco».<sup>55</sup>

Kaminska e Swinarski tornarono a lavorare insieme nel 1962, quando il regista invitò l'attrice a prendere parte al dramma di Friedrich Dürrenmatt *Franco Quinto. Commedia di una banca*<sup>56</sup> nel ruolo di Ottilia, moglie del protagonista. I

53. Solomon Belis-Legis, *Kritishe bamerkungen tsu a viktikn padmest tsu der neier premiere in Yidische Melukhe Teater*, «Folks-Shtime», 1960, trad. e cit. in *Krytycy o Swinarskim* cit., p. 49.

54. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

55. *Ibid.*

56. *Franco Quinto. Opera di una banca privata* di Friedrich Dürrenmatt. Debutto: 6 maggio 1962, Teatr Dramatyczny di Varsavia. Regia: Konrad Swinarski. Traduzio-

coniugi Franco sono eredi di una dinastia di banchieri, che ha costruito il proprio impero finanziario sulla corruzione e l'illegalità. Per salvarsi dal tracollo economico la coppia senza scrupoli mette in campo le peggiori nefandezze, giungendo perfino a macchiarsi di omicidio. Soltanto verso i propri figli questi cinici capofamiglia si concedono un atteggiamento meno mostruoso, ma gli eredi hanno introiettato gli insegnamenti dei genitori e nel finale dell'opera saranno proprio loro gli artefici della truffa suprema.

Per Ida lo spettacolo che debutta nel prestigioso Teatr Dramatyczny di Varsavia rappresenta una duplice novità: per la prima volta l'attrice va in scena recitando in lingua polacca, ospite di un teatro diverso dal proprio, e per la prima volta dalla fine della guerra si trova a incarnare un personaggio negativo. In realtà, e in perfetta sintonia con la scrittura dürrenmattiana, il personaggio creato da Kaminska combina in sé demonismo e comicità e si rivela «spaventoso tanto nei sorrisi e nella mitezza, quanto in ogni aggrottamento delle sopracciglia o smorfia di dolore».<sup>57</sup> Nell'Ottilia di Kaminska convivevano una direttrice di banca spietata e una tragica madre di famiglia. A giudizio di alcuni, però, questo secondo carattere predominava sul primo, con il risultato di soffocare la natura grottesca del dramma.

In Dürrenmatt come in Brecht la matrice grottesca è messa in rilievo dal canto, ma le modalità con cui ciò avviene sono differenti: nell'opera del drammaturgo svizzero il canto sottolinea l'ambiguità del testo e della fabula, in Brecht, invece, serve a illuminare la verità e in tal modo a portare il dramma nella direzione del grottesco. Nell'allestimento varsaviano questa dimensione grottesca si disperdeva fin dalla scenografia che, sfarzosa e funzionale, alludeva esplicitamen-

ne: Irena Krzywicka, Joanna Kulmowa. Scenografia: Ewa Starowieyska, Konrad Swinarski. Musica: Paul Burhard. Direzione musicale: Janusz Jędrzejczak. Interpreti: Czesław Kalinowski (Franco Quinto), Ida Kaminska (Ottilia), Ignacy Gogolewski (Herbert), Barbara Klimkiewicz (Franciszka), Józef Para (Boeckmann), Edmund Fetting (Richard Egli), Halina Dobrowolska (Frieda Furst), Jarosław Skulski (Haerberlin), Wojciech Pokora (Schmalz), Mieczysław Stoor (Kappeler), Wiesław Gołas/Józef Nowak (Pauli Neukomm), Gustaw Lutkiewicz (Heini Zurmühl), Stefan Wroncki (Guillaume), Feliks Chmurkowski (Ernest Schlumph), Stanisław Gawlik (Piaget), Karolina Borchardt (Apolonia Streuli), Jan Świdorski (Traugott von Friedman).

57. August Grodzicki, *Makabra finansowa*, «Życie Warszawy», 110, 10 maggio 1962: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/52912.html>>.

te alla realtà contemporanea dei paesi capitalisti e avrebbe potuto svolgere una funzione parodica solo se supportata dalla recitazione degli attori, che tuttavia peccava di incoerenza.

Ottilia è il motore di ogni azione della banca e, di tanto in tanto, giudice e carnefice nei regolamenti di conti interni. [...] Ottilia è pericolosa ma anche comica, le sue battute sono scritte nello stesso tono di quelle di Franco Quinto, Richard Egli e gli altri. La drammaticità del *song* della madre ingannata si allenta durante lo svolgimento del suo pensiero: «Figlia mia. Figli miei. Voi che siete stati nutriti dal mio stesso sangue. E da quello altrui. Mio tesoro. Mia meraviglia [...]». L'Ottilia di Ida Kamińska è a tratti una madre tragica. L'attrice scava nelle profondità del personaggio, alla ricerca di motivazioni reali, psicologiche, del suo comportamento. Le parole «Abbiamo dei figli, signor Boeckmann» in bocca a lei sono un argomento incontrovertibile. Le pronuncia dall'intimo, con la profonda convinzione di avere avuto ragione a compiere qualsiasi crimine per il bene di due esseri innocenti. Eppure in Dürrenmatt quei figli e l'idillio familiare sono l'ennesimo mito da rovesciare. La scelta di rendere Ottilia, dalla quale dipende così tanto, un personaggio da dramma borghese realistico, pesa significativamente sullo spettacolo, che viene in tal modo deviato su binari del tutto differenti. All'istante si smarrisce la comica efferatezza che era nelle intenzioni dell'autore e il suo grottesco contrasto con lo sfondo lugubre.<sup>58</sup>

Il rimprovero che viene mosso all'Ottilia di Kaminska è lo stesso indirizzato ad altre sue creazioni, *in primis* Madre Courage. Dalla critica di regime, lo spirito materno e tragico che l'attrice insuffla nei personaggi viene scambiato per una predisposizione ai ruoli realistici, all'introspezione psicologica e per un'imperdonabile inclinazione verso il dramma borghese. Come vedremo a breve analizzando nel dettaglio proprio il ruolo di Madre Courage, a Ida non interessava affatto riprodurre frammenti di vita quotidiana, bensì porre sotto la luce dei riflettori un archetipo di madre e donna tragica, incarnato in uno stile recitativo svincolato da pregiudizi ideologici e alieno alle mode del tempo. *Franco Quinto* dimostra ancora una volta l'estraneità dell'attrice al processo

58. Elżbieta Wyśniska, *Konfrontacje. Dürrenmatt z wariacjami*, «Dialog», 8, 1 agosto 1962, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/200042,druk.html>>.

di distanziamento critico dal personaggio e ancor più all'utilizzo strumentale di questo tipo di recitazione per additare i vizi della classe borghese e del sistema capitalista. In scena, Kaminska portava con sé lo spirito di un'altra epoca, oltretutto la memoria di un popolo che era stato sterminato o assorbito nel nuovo sistema.

L'attore Ignacy Gogolewski, che quando prese parte a *Franco Quinto* era poco più che trentenne, ricorda che al tempo in teatro vigeva una ferrea gerarchia e che la distanza tra la generazione di artisti che aveva debuttato dopo il 1945 e quella del periodo tra le due guerre era enorme. Era inimmaginabile, pertanto, che gli attori giovani rivolgersero per primi la parola a un'autorità teatrale del calibro di Kaminska e infatti Gogolewski non ebbe mai un dialogo privato con l'artista, pur interpretandone il figlio sul palco. Tuttavia, nella memoria di questo attore oggi ottantenne né la formalità dei rapporti personali né la predilezione di Ida Kaminska o del collega Jan Świdorski per trucchi e accessori il cui uso già cominciava a essere fuori moda,<sup>59</sup> attenuò minimamente la forza e la generosità delle loro creazioni sceniche.

Una generosità colta da Jan Kłossowicz, critico che non conosceva Ida prima dello spettacolo di Swinarski, ma che ebbe la fortuna di seguire il processo di creazione di *Franco Quinto* fin dalla lettura a tavolino del copione:

Ricordo Kamińska in sala prove come una donna minuta dalla capigliatura bianca e dagli occhi immensi, o forse solo incredibilmente luminosi, dal volto bello e severo, che si trasformava del tutto quando si illuminava in un sorriso. Subito dopo mi ha sorpreso la sua voce. Kamińska leggeva in modo diverso dagli altri attori [...]. [...] all'improvviso ho visto tutto ciò che rende così originale l'arte di Kamińska: la sua incredibile energia interiore, che si esplicava attraverso espressioni perfette, un'emissione di voce non uniformata alla moda di oggi e uno sguardo che si illuminava in una maniera comune soltanto a pochi attori. [...] Già all'epoca Swinarski non temeva gli spettacoli dai tratti marcati e radicali ed esigeva dagli attori una recitazione decisa, che talvolta puntava alla semplicità e si teneva sempre lontana dallo psicologismo minuzioso. Eppure Ottilia era completamente diversa da tutti gli altri personaggi. [...]

59. Intervista dell'autrice a Ignacy Gogolewski, 27 aprile 2015, Club degli Artisti delle Scene Polacche, Varsavia.

La singolarità [dell'attrice], così evidente nello spettacolo, non è da attribuire soltanto all'utilizzo consapevole della sua personalità psicofisica. [...] è qualcosa di più del banale "recitare se stessi". È uno stile unico e irripetibile. Uno stile che si differenzia nettamente da quelli correnti. Non ha nulla in comune con il "risparmio", tanto celebrato e ormai abusato, con quella recitazione che sembra noncurante, con quella noia apparente che punta a sorprendere lo spettatore con un improvviso innalzamento [...] della voce o con un gesto che si distacca dall'ostentata monotonia dei mezzi espressivi. Da questo punto di vista Kamińska è antitetica rispetto alla maggior parte degli attori contemporanei. L'architettura del suo ruolo ricorda piuttosto [...] certi esempi d'attore del teatro romantico. [...] dal momento in cui appare in scena recita sempre, senza mai fare finta. [...] Recita con forza, con passione, con forza interiore e tenacia, ma soprattutto con orgoglio.<sup>60</sup>

A lasciare perplessa la critica era però l'allestimento nella sua interezza. Alcuni attribuirono la debolezza dello spettacolo al dramma stesso di Dürrenmatt – giudicato meno riuscito di altri e meno "esportabile" poiché in paesi non capitalisti avrebbe perso il suo effetto di shock e conservato soltanto gli eccessi macabri<sup>61</sup> – altri, invece, accusarono Swinarski di dirigere un lavoro di tre ore e mezza, con un ritmo allentato e appesantito da orpelli scenici,<sup>62</sup> e di avere soffocato una farsa collocandola in una cornice da teatro epico musicale di ispirazione brechtiana.<sup>63</sup> L'evidente dipendenza del dramma e della regia di Swinarski dal modello brechtiano fu, al con-

60. Jan Klossowicz, *Szkic do portretu aktorki*, «Teatr», 21, 1-15 novembre 1967, pp. 12-13.

61. «Possiamo immaginare l'effetto traumatico prodotto da *Franco Quinto* negli spettatori svizzeri o di altri paesi capitalisti caratterizzati da grande benessere. Rivela in qualche modo l'altra faccia e l'origine di questo benessere. Tra gli spettatori del Teatr Dramatyczny di Varsavia non ho visto nessun banchiere, perciò l'opera da questo punto di vista non ha scioccato nessuno. Se lo ha fatto, è stato per via del suo carattere macabro», A. Grodzicki, *Makabra finansowa* cit. Una posizione che sembra avallata dallo stesso regista, il quale in un'intervista dichiarò che l'opera lanciava un avvertimento alla società in cui viveva Dürrenmatt, un avvertimento che nell'epilogo dello spettacolo si imprimeva nello spettatore attraverso la musica, ma che per stessa ammissione del drammaturgo poteva toccare il pubblico polacco solo in parte, dal momento che esso non poteva certo considerarsi corresponsabile della degenerazione capitalista.

62. Jerzy Zagórski, *Spodziewaliśmy się więcej*, «Kurier Polski», 111, 10 maggio 1962: <<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/52862/spodziewalismy-sie-wiecej>>.

63. E. Wysińska, *Konfrontacje* cit.

tempo, oggetto di lodi e di biasimo. A proposito del canto in scena, un recensore rilevò l'eterogeneità degli inserti: in accordo con l'insegnamento di Brecht alcuni *song* avrebbero avuto il compito di commentare dall'esterno l'azione, mentre altri si sarebbero inseriti nel solco della vicenda drammatica, come in una commedia musicale, dando vita a una «tragedia musicale».<sup>64</sup>

È probabile che proprio l'importanza accordata alla musica e al canto abbia contribuito ad avvicinare ulteriormente due artisti dai percorsi così differenti come Kaminska e Swinarski. Dopo avere lavorato all'*Opera da tre soldi*, Swinarski aveva infatti compreso che la musica non era soltanto un abbellimento o un espediente meccanico per trasmettere un'idea, ma deteneva un ricco potenziale ermeneutico e, a seconda delle circostanze, poteva spingere l'uomo ad abbracciare una riflessione o ad abbandonarla. Da quel momento aveva perciò deciso di introdurre la musica anche in drammi che inizialmente non la prevedevano: una prassi tipica del teatro yiddish di ogni tempo. L'attenzione a un fare teatrale consapevole della propria origine e natura musicale non rappresentava certo una novità per Ida Kaminska. L'attrice, che era cresciuta circondata dalla musica e aveva compiuto il proprio apprendistato nell'operetta, conservò infatti per tutta la vita una sensibilità nei confronti della musicalità inscritta nelle parole o, come in questo caso, del canto vero e proprio. Questa sensibilità le era riconosciuta dalla critica che, oltre a constatare con gioia che Kaminska aveva finalmente la possibilità di calcare le scene polacche, aveva elogiato all'unanimità la potenza della sua interpretazione, in grado di integrare canto e recitato.<sup>65</sup>

Swinarski ha dimostrato un grande intuito nel distribuire le parti tra gli attori. Invitare Ida Kamińska, poi, è stata un'idea coraggiosa e magnifica. Difficile immaginarsi, qui in Polonia, una migliore Ottilia. Kamińska sa cantare e sa interpretare un personaggio che canta. Il *song* della madre disillusa, che canta nella scena finale, è sicuramente il mi-

64. A. Grodzicki, *Makabra finansowa* cit. Molto critico nei confronti della musica di Paul Buckard fu anche Jerzy Sito, che la giudicava infantile e pomposa: J. S. Sito, *Cieżkie dziedzictwo*, «Teatr», 14, 1962:

<<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/53048/ciezkie-dziedzictwo>>.

65. A. Grodzicki, *Makabra finansowa* cit.

gliore *song* d'attore che ci sia capitato di sentire nel teatro polacco. Kamińska [...] è insieme un personaggio da commedia e da romanzo criminale; nell'ultima scena dovrebbe anche essere – ma purtroppo così non è – un personaggio della moralità.<sup>66</sup>

Come dimostra questa recensione di Andrzej Wirth, a impri-mersi nella memoria dello spettatore è soprattutto il canto finale di Otilia, attraverso il quale la donna svela definitivamente il proprio volto di madre ingannata e sconfitta. L'ap-punto finale del critico lascia intendere, invece, che Ida non sia riuscita a spogliare il personaggio da caratteristiche indivi-duali e a trasformarlo in una allegoria contemporanea. Se si confrontano le osservazioni sulla recitazione di Ida Kaminska si ricava l'impressione che la critica fosse un po' frastornata: da una parte continuava a rimproverare all'attrice di restare indifferente sia alle proposte di rinnovamento che giungevano dai riformatori del teatro sia alle suggestioni estetiche indicate dalla politica vigente; dall'altra, però, non lesina-va apprezzamenti per la bellezza e la singolarità delle sue creazioni. Purtroppo, nonostante i numerosi giudizi positivi sulla creazione dell'attrice yiddish al Teatr Dramatyczny, a quell'invito non fecero seguito altre proposte da parte dei teatri polacchi.

257

### **3. Al lavoro su *Madre Courage***

Le collaborazioni dell'attrice in *Terrore e miseria del Terzo Reich* (1960) e *Franco Quinto* (1962) si collocano nel periodo che separa il primo allestimento (1957) dalla ripresa (1967) di *Mutter Kuraj un ire kinder*, la versione yiddish del celebre drama brechtiano creata da Ida Kaminska.

Quale fu la genesi di questo spettacolo? In campo artisti-co una delle conseguenze del processo di destalinizzazione, culminato in Polonia nell'ottobre del 1956 con l'elezione di Władysław Gomułka e la promessa di un nuovo "socialismo polacco", era stata l'apertura delle frontiere alle compagnie teatrali affinché effettuassero tournée anche all'estero. Già nel mese di settembre l'ensemble del Teatro Statale Yiddish aveva avuto occasione di visitare la Francia e il Belgio e nei

66. Andrzej Wirth, *Od Brechta do Durrenmatta*, «Nowa Kultura», 20, 20 maggio 1962:  
<<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/52958,druk.html>>.

mesi di marzo e aprile del 1957 si era recato in tournée in Gran Bretagna e Olanda con gli spettacoli *Meir Ezofovicz* e *Mirele Efros*, diretti da Kaminska, e *Teve il lattivendolo*, per la regia di Chevel Buzgan. In quello stesso periodo Ida lavorava intensamente alla traduzione in yiddish e all'elaborazione di *Madre Courage*, di cui aveva da poco ottenuto i diritti d'autore. In una delle ultime interviste, l'attrice raccontò di avere incontrato Brecht e Weigel a Parigi alcuni anni dopo la guerra (forse nel 1955) e che lo scrittore avrebbe espresso gratitudine e curiosità per la sua idea di portare in scena *Madre Courage* in un allestimento diverso da quello del Berliner Ensemble.<sup>67</sup> Rifiutando la proposta di Ida di assistere alle prove del Teatro Statale Yiddish, Brecht le avrebbe dato appuntamento al debutto: un impegno che, tuttavia, non sarebbe riuscito a onorare a causa della morte, sopraggiunta nell'estate del 1956 in seguito a un attacco cardiaco.

Ida si mise dunque al lavoro sulla pièce brechtiana, sicuramente più attratta dal tema e dalla sottile sensibilità del drammaturgo per i personaggi femminili,<sup>68</sup> che non dalla sua idea di teatro. Se nelle memorie americane dell'attrice Brecht è nominato solo di sfuggita – forse anche perché, come vedremo, la critica statunitense non era rimasta soddisfatta dalla sua *Madre Courage* – nelle interviste rilasciate in Polonia negli anni Sessanta Kaminska citò più volte l'artista tedesco, dichiarandosi distante dalle sue teorie e in particolare da quelle che informavano l'arte attoriale. Rispondendo a un'inchiesta sui problemi del lavoro dell'attore, Ida affermò che l'interprete contemporaneo rispetto al passato aveva un rapporto diverso con il personaggio, che esigeva un coinvolgimento personale ben più profondo.

Siamo passati attraverso troppe cose perché adesso ci sia concesso rimanere insensibili. Ci manca l'equilibrio dell'animo, in noi c'è troppa passione, attorno a noi accadono troppe cose, perché si possa ponderare a lungo e freddamente una questione. Tutto ciò influenza la nostra creazione. Nutro una profonda ammirazione per l'opera di Bertolt Brecht,

67. Jakob Weitzner, *Ja wszystko pamiętam*, «Słowo Żydowskie», 18/19, 2007, p. 9.

68. Dopo gli spettacoli inaugurali, al Berliner Brecht si occupò quasi sempre di testi con protagoniste femminili come *La madre*, la ripresa di *Madre Courage*, *Pelliccia di castoreo e galletto rosso*, *Il processo di Giovanna d'Arco*, *Il cerchio di gesso*, assegnando i ruoli ad attrici dai talenti variegati e spesso contrapposti come Helene Weigel, Therese Giehse, Käthe Reichel e Angelika Hurwicz.

ma non posso concordare con la sua idea di teatro, con la sua teoria del «dimostrare» e della distanza dell'attore dal personaggio creato. Dirò di più: ritengo che un'opera fredda sia corruttrice. L'arte non può solo mostrare, dimostrare; se un'opera d'arte non commuove colui al quale è destinata a mio avviso non adempie a una delle sue più importanti funzioni. Certo, l'arte deve agire anche sull'intelletto, muovere al pensiero, ma il solo pensiero non è sufficiente, se allo stesso tempo lo spettatore non ne è commosso.<sup>69</sup>

Viene da domandarsi se Ida utilizzi un termine così forte come «corruttrice» per mostrare di essere allineata (almeno in apparenza) ai dettami del regime o se lo ritenga indispensabile per sancire la propria lontananza da un approccio cerebrale alla recitazione. È probabile che concorrano entrambe le motivazioni. Di certo si trattava di rimarcare una precisa poetica, che nasceva dall'esigenza istintiva di condividere con altri un'emozione, ritrovandosi – attori e spettatori – attorno a un comune nucleo di passione, più che attorno a un problema da sviscerare e rispetto al quale prendere, ciascuno per sé, posizione. In tutte le dichiarazioni di Kaminska alla stampa, che oggi ci appaiono generiche e poco approfondite, traspaiono con evidenza la fiducia dell'artista nella capacità del teatro di abbracciare le singole individualità in una comune commozione, ma anche l'affanno della direttrice nel legittimare il diritto all'esistenza di un teatro che, al confronto con le avanguardie coeve, rischiava di apparire antiquato.

Come abbiamo già avuto modo di segnalare, Ida non è mai stata una regista innovativa. Nel 1966, a un'intervistatrice che le domandava quali fossero i suoi drammaturghi contemporanei preferiti, rispondeva citando programmaticamente per primo Brecht, seguito da Ionesco, Beckett e dai polacchi Sławomir Mrożek e Tadeusz Różewicz, ma subito dopo si affrettava ad aggiungere di essere convinta che il realismo sarebbe sopravvissuto a ogni innovazione, sia in campo drammaturgico sia scenografico. Infine, asseriva di apprezzare ben poco le idee avanguardistiche di regia applicate a drammi tradizionali.<sup>70</sup> Un paio di anni più tardi, dagli Stati Uniti,

69. *Aktualne problemy polskiej sztuki aktorskiej*, questionario, «Teatr», 20, 1961, p. 13.

70. *Najstarszy w świecie*, intervista a cura di Krystyna Nastulanka, «Polityka», 28 maggio 1966.

Harold Clurman stigmatizzerà l'approccio anacronistico alla messa in scena di *Madre Courage* da parte di Ida:

In *Madre Courage* di Brecht, un'opera difficile per qualsiasi compagnia che non sia il Berliner Ensemble, il Teatro Statale Yiddish della Polonia si trova fuori dal proprio elemento. Lo stile e la qualità dell'opera, a eccezione della sua tematica antibellica, sono totalmente estranei agli attori della Kaminska. Nella loro interpretazione *Madre Coraggio* è più sentimentale che dura. Diventa unicamente la storia di una madre che soffre da molto tempo ma resta sempre capace di sopportazione e per quanto ciò possa essere commovente riduce l'originalità del dramma. L'approccio di Brecht alla scena era classico in senso modernista; il Teatro Statale Yiddish della Polonia è il prodotto e l'erede della tradizione teatrale yiddish del diciannovesimo secolo.<sup>71</sup>

L'attribuzione della debolezza di *Madre Courage* alla natura del teatro yiddish ottocentesco non è però del tutto fondata: nella sua tagliente conclusione Clurman sembra imputare l'incapacità degli attori del Teatro Statale Yiddish di cogliere lo stile di Brecht alla dipendenza da quella tradizione e non riconosce invece che Kaminska ha operato una personale – e quindi anche criticabile – selezione del variegato patrimonio ereditato da generazioni di attori, registi, scenografi e musicisti yiddish. A infastidire il critico deve essere stato il modo in cui la regista ha sfacciatamente disatteso ogni indicazione brechtiana, archiviando anni di fertili discussioni e creazioni originate dalle novità teoriche e formali proposte dall'artista tedesco, per scegliere (almeno apparentemente) la via più sicura del dramma familiare, per quanto articolato in una trama inusuale. Dopo avere assistito a *Mirele Efros*, Clurman deve avere pensato che la *Madre Courage* di Kaminska si avvicinasse troppo al dramma gordiniano e non si può dire che avesse tutti i torti dal momento che a guidare entrambe le creazioni è la medesima tensione poetica.

Poco incline a sperimentazioni che insidino la struttura fabulare dello spettacolo, Ida Kaminska ama le storie e difende l'idea di un teatro che nella narrazione riconosce un atto supremo di pietas. Per l'artista yiddish, erede della lezione chassidica e della sua eccezionale forza favolistica, «la pietas

71. Harold Clurman, *Ida Kaminska and the Yiddish Theatre*, «Mindstream», 14, 1968, p. 524.

del narrare consiste nel custodire [il] passato. Il custodire è ormai possibile soltanto attraverso e nel narrare»,<sup>72</sup> ma Ida non si fa illusioni sulla possibilità di fare rivivere il passato e questa lucidità preserverà sempre il suo teatro dalla retorica monumentale. Se è vero che solo una minima parte degli spettacoli del Teatro Statale Yiddish tratta esplicitamente del genocidio perpetrato dai nazisti, è vero anche che tutte le storie allestite dall'attrice dopo lo sterminio riverberano quel vuoto e testimoniano il disorientamento di una società frantumata e asservita. Esaminando l'opera di Ida Kaminska risulta evidente che il suo è un teatro in cui

il narrare stesso trascolora in ciò che custodisce: narrare e Heimat (quel crocevia di possibili che sanno ancora resistere alla loro *reductio ad unum*, ma che pure vivono, consapevolmente, la loro ultima giornata) si confondono: il narrare stesso diviene l'unica patria possibile. Il narrare narra se stesso: ciò che, alla fine, conta non è più il suo oggetto, ma il fatto stesso della sua esistenza.<sup>73</sup>

Si narra sempre un'assenza e per l'attrice yiddish del dopoguerra questo narrare diventa l'unica patria possibile, il sostituto della comunità che è stata disintegrata. Almeno fino al 1968, quando il suo progetto teatrale sarà definitivamente sovvertito. L'insufficienza di fonti rende difficile stabilire se un procedimento analogo abbia interessato il teatro di Ida Kaminska anche prima della Seconda guerra mondiale, ma la visione di film come *Il voto* e *Senza una casa* lascia supporre che già allora l'attrice affidasse alla narrazione teatrale il compito di fronteggiare lo spaesamento e il vuoto prodotti dallo sgretolamento del mondo ebraico tradizionale nell'impatto con la modernità. Ecco perché la forza delle più belle creazioni del teatro yiddish polacco del dopoguerra non va ricercata in una messa in scena innovativa, ma nella capacità di un attore-autore di raccogliersi insieme agli spettatori attorno a un passato condiviso e – facendone memoria insieme – affrontare con esperienza il presente.

Una lezione che il teatro yiddish derivava dalle origini stesse della cultura ebraica che, a partire dal 70 d.C. e dalla

72. Massimo Cacciari, *La stella della narrazione*, in *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 2005, p. 232.

73. *Ibid.*

distruzione del Secondo Tempio, il più importante di tutti i luoghi ebraici della memoria, si era costruita interamente sull'assenza. Come mette in rilievo Yosef Hayim Yerushalmi, «soltanto presso Israele, e non altrove, l'ingiunzione a ricordare è sentita come comandamento religioso per un intero popolo»<sup>74</sup> e la prassi della memoria si esercita attraverso due canali: quello del rito e quello della recitazione. L'evoluzione dell'ebraismo ripercorsa dallo studioso nel fondamentale saggio *Zakhor: storia ebraica e memoria ebraica* dimostrerebbe come sia possibile vivere dentro alla storia, fino a patirne le più estreme conseguenze, senza però identificarsi interamente con essa, ma fondando la propria identità più profonda su un sapere narrativo, che trova espressione nella fede o in un mito metastorico, di cui il romanzo potrebbe temporaneamente fare le veci.<sup>75</sup> E se il surrogato del mito che permane oltre i mutamenti storici fosse invece il teatro?

Come abbiamo visto il teatro yiddish nasce tardi rispetto alle altre esperienze europee, in epoca moderna, periodo in cui si assiste anche al declino della memoria collettiva e all'apparizione della prima storiografia ebraica avulsa da essa: gli artisti del teatro yiddish si trovarono pertanto ad agire in questa fase di transizione e a incarnarne le sfide. Margarita Turkow, figlia di Jonas Turkow e Diana Blumenfeld e nipote di Ida, racconta che la famiglia non era religiosa in senso tradizionale, perché i genitori provenivano da famiglie ortodosse e si erano ribellati a quelle che consideravano pure superstizioni; eppure, nel sintetizzare la loro identità dichiara con fermezza:

They were modern, but their heart was religious. They were totally committed to their art. They believed in humanity, in being humane, in people. They did not believe in God, but in human. To them, Jewishness meant the language, the culture. [...] It was *yiddishkheyit* that meant to them, being Jewish rather than *kosher* and *Shabbat*. It was more cultural.<sup>76</sup>

Armati della fede nella *yiddishkheyit*, gli artisti yiddish fondarono un teatro con spirito moderno e cuore religioso, con-

74. Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: storia ebraica e memoria ebraica*, intr. di Harold Bloom, Giuntina, Firenze 2011, p. 44.

75. Ivi, p. 130.

76. Intervista n. 24385, Margarita Turkow (Warszawa 1933), [...], Stati Uniti, usc. Shoah Foundation-The Institute for Visual History and Education, University of Southern California.

vinti della sua natura intimamente metastorica (e non, come parve a molti critici, anacronistica) e del sapere narrativo in esso connaturato. Visto in questa luce, il teatro creato da Ida Kaminska nella Polonia socialista può ricordare l'opera del cantastorie evocato da Franco Fortini.<sup>77</sup> In un mondo sferzato da una guerra millenaria, l'artista cantastorie è divenuto superfluo e sgradito alla comunità: «Nel circondario di Liling non è più consentito/di girare per le case per esaltare la primavera e gli spiriti/e di cantare canzoni con accompagnamento di nacchere/chiedendo l'elemosina. La lega contadina/ha arrestato tre mendicanti. Li ha obbligati/a trasportare argilla e a cuocere mattoni./Ma è bello esaltare la primavera, cantare i poveri morti./Che male fanno i cantastorie alla comunità?». <sup>78</sup> Il cantastorie di Fortini è il poeta che esalta la dimensione sensuale dell'oggi, dal canto pericoloso e creatore di disordine, ma è anche il cantore dei morti e il custode della loro memoria: «I poveri morti ci ricordano di starci aspettando./La primavera è così bella da essere inumana./Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile./E tutto questo fa dolce la vecchia vita./La fa santa e sopportabile./Non lo vogliamo più». <sup>79</sup>

*Muter Kuraj* è l'esempio di una regia che fa un passo indietro rispetto alle innovazioni introdotte da Brecht per lasciare spazio all'esercizio di ri-memorazione collettiva e pietosa del teatro. Brecht e Weigel volevano indurre lo spettatore a vedere le implicazioni economiche della guerra, in modo da fargli analizzare e mettere in discussione un mondo regolato dagli affari. Per questo, per esempio, Weigel introdusse l'abitudine di Madre Courage di chiudere di scatto il portamonete

77. Ai fini della nostra riflessione è interessante ricordare che Franco Fortini tradusse insieme alla moglie Ruth Leiser numerose opere di Bertolt Brecht, il cui pensiero influenzò profondamente l'opera del poeta, che secondo Pier Vincenzo Mengaldo ne sarebbe stato il più diretto erede in Italia. È poi rilevante annotare che Fortini, probabilmente anche in virtù delle proprie radici ebraiche, si interessò alla cultura ebraico-polacca e negli anni Cinquanta raccolse alcuni «preziosi versi» in lingua yiddish risalenti al periodo interbellico e all'occupazione, con l'obiettivo di inserirli in un'antologia di poesia mondiale. Cfr. Giovanna Tomassucci, *Polska 'czereśnia' w koszyczku „Złodzieja czereśni”? Przekłady wyimaginowane i przekłady rzeczywiste w twórczości Franco Fortiniego*, in *Inna komparatystyka*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Marina Ciccarini e Mikołaj Sokołowski, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.

78. Franco Fortini, *Editto contro i cantastorie*, in Id., *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984, p. 27.

79. *Ibid.*

e portarlo sulla coscia destra al termine di ogni compravendita, per evidenziare come la dimensione del commercio e del profitto restasse sempre centrale nella mentalità della protagonista. Non è per miopia che Ida si disinteressa alle proposte di Brecht ma perché, dal suo punto di vista, costituiscono una distrazione.

Nella sua *mise en scène* Kaminska sposta il fuoco sulle sofferenze di una donna che perde tutto ciò che possiede di più caro e sulle contraddizioni della natura umana, nei risvolti tragici e ridicoli, nelle aspirazioni più nobili e negli istinti più meschini. A giudizio del critico Jan Paweł Gawlik, nell'opera brechtiana Kaminska si fa obbediente alla quotidianità che spinge l'uomo alla lotta non in nome dell'escatologia ma delle piccole necessità della vita. La sua interpretazione è meno severa e monumentale di quella offerta da Helene Weigel: essa difende le verità della vita quotidiana con la stessa efficacia con cui la grande attrice tedesca sosteneva quelle della filosofia della storia e della filosofia del dramma. Gawlik accosta l'interpretazione di Ida a quella dell'attrice francese Germaine Montero, protagonista della versione diretta da Jean Vilar al Théâtre National Populaire di Suresnes nel 1951;<sup>80</sup> spettacolo che avrebbe ispirato a Bernard Dort, uno dei più importanti studiosi di Brecht, riflessioni analoghe a quelle espresse, anni dopo, da Clurman.<sup>81</sup> Restituire la complessità

80. Jan Paweł Gawlik, *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław 1963, p. 124.

81. Bernard Dort ricorda che la versione di Vilar fu accolta negativamente dalla critica, che elogiò però all'unisono l'interpretazione di Germaine Montero, caratterizzata da «patetismo e splendore». Per Dort, invece, «la recitazione dell'attrice principale acquisiva la libertà, l'indipendenza che Brecht nega ad Anna Fierling: Germaine Montero non recitava in maniera falsa [...] ma recitava troppo, in modo troppo continuo, rispetto al resto dello spettacolo che non le fa più da contrappeso. La profonda contraddizione del suo personaggio non risultava più evidente, né la sua partecipazione obiettiva a una guerra che soggettivamente rifiuta, né la sua mescolanza di lucidità e accecamento. E lo spettatore era portato a giustificarla [...]». In generale, Dort sintetizza così l'errata ricezione francese dell'opera di Brecht: «Nelle rappresentazioni di *Madre Coraggio* e del *Cerchio di gesso del Caucaso*, il *pathos* aveva la meglio sul *constat*: in esse più che un'azione ci veniva mostrata una sofferenza. Così era ridotta la molteplicità dei piani dell'opera: alla struttura a scene separate, attraverso elementi montati insieme ma indipendenti l'uno dall'altro, a questa struttura propria del teatro epico, si sostituiva un movimento più omogeneo, una *dissolvenza*, per cui forse lo spettacolo se ne avvantaggiava in efficacia immediata a scapito però della sua portata critica. So benissimo che, a questo punto, gli uomini di teatro si scontrano con una difficoltà effettiva: il difetto di formazione degli attori francesi, particolarmente nel canto», Bernard Dort, *Teatro pubblico*, Marsilio, Padova 1967, pp. 235; 244-246.

e l'umanità di Madre Courage è una sfida alla quale Ida si dedica a lungo, confessando che il lavoro sul personaggio le è costato la salute, ma dichiarando anche che tra tutti i ruoli interpretati nel corso della sua lunga carriera è stato tra quelli che le hanno regalato maggiori soddisfazioni artistiche.<sup>82</sup> Per questo, e anche per il desiderio di continuare a lavorare su un personaggio che non aveva ancora del tutto esplorato,<sup>83</sup> sentirà la necessità di tornare a quell'opera dieci anni dopo la prima messa in scena.

*Muter Kuraj un ire kinder* debutta al Teatro Statale Yiddish di Varsavia l'11 luglio del 1957, ma questa prima versione non verrà mai scelta da Kaminska per essere mostrata al pubblico al di fuori della Polonia. Quando, nell'ottobre dello stesso anno, la compagnia visita la Repubblica Democratica Tedesca decide infatti di allestire non lo spettacolo più recente ma il già consolidato *Glikl di Hameln*. A quello stesso periodo risale presumibilmente un telegramma firmato da Helene Weigel recante il messaggio «Wir freuen uns sehr» (Siamo molto soddisfatti):<sup>84</sup> nonostante il personale del Teatro Yiddish di Varsavia lo abbia archiviato insieme ai materiali concernenti *Madre Courage* sembra più probabile che faccia riferimento proprio allo spettacolo di Baumann, andato in scena durante la tournée autunnale che toccò Berlino e Lipsia.

*Madre Courage* torna sulle scene del Teatro Statale Yiddish a distanza di dieci anni, il 22 luglio 1967, in concomitanza con il settantesimo anniversario della nascita di Brecht. Successivamente l'opera verrà scelta da Ida – insieme a *Mirele Efros* – per essere rappresentata in due circostanze impor-

82. *Scena była zawsze moją namiętnością*, a cura di I. Kubicka, «Gazeta Zielonogórska», 26 ottobre 1960.

83. «Sono interessata a quei ruoli che non sono ancora riuscita a conquistare. Anche solo Madre Courage. Devo ancora tornarci», D. Paw., *Ida z wielkiego rodu*, «Echo Krakowa», 136, 11-12 giugno 1966. Anni dopo, l'attrice avrebbe dichiarato: «Qual è il personaggio più bello? Mi hanno fatto questa domanda milioni di volte e ho sempre risposto: "Il prossimo", ma oggi confesso che il ruolo a cui mi sono più affezionata, non soltanto come attrice e regista, ma come essere umano, è stato quello di Madre Courage. [...] In quest'opera Brecht ha espresso tutte le possibili sfumature dei sentimenti umani. Ho lavorato a lungo su questo personaggio e ogni volta vi ho scoperto qualcosa di nuovo. È un'opera sovranazionale e universale. Helene Weigel, compagna di vita di Brecht, mi ha visto interpretare questo ruolo [...] e ne è rimasta entusiasta». *Popołudnie u Idy Kamińskiej*, a cura di Anna Ćwiakowska, «Nowiny Kurier», 13 giugno 1975.

84. Cart. *Madre Courage*, Archiwum Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Varsavia.

tanti: a Varsavia in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario della carriera teatrale e nel corso della tournée americana dell'autunno 1967.<sup>85</sup> Negli anni dell'emigrazione l'attrice tornerà spesso a *Madre Courage*, allestendola a più riprese sia negli Stati Uniti sia in Israele, paese in cui, peraltro, l'opera godrà sempre di grande popolarità anche grazie all'interpretazione di Hanna Rovina. Universalmente nota per avere interpretato Leah nel *Dibbuk* diretto da Vachtangov (1922), al pari di Ida Rovina creò un'affascinante galleria di personaggi che – come abbiamo visto nel caso di *Mirele Efros* – incarnavano però una nuova figura di madre ebrea, espressione dello spirito della nuova patria: Israele.<sup>86</sup>

La volontà di Ida di distaccarsi dalla poetica brechtiana è evidente fin dal programma di sala, che al di là dei mutamenti del cast non subisce variazioni nel passaggio dal primo al secondo allestimento. Il pieghevole che lo spettatore poteva acquistare all'ingresso del teatro è composto da una copertina in polacco e da una quarta di copertina in yiddish in cui sono indicate le informazioni principali sullo spettacolo: il nome del drammaturgo, il titolo dell'opera, la ripartizione del dramma, il responsabile della traduzione

85. Il programma della tournée statunitense era così articolato: dal 19 ottobre al 17 dicembre andò in scena *Mirele Efros* e dal 16 novembre al 17 dicembre *Madre Courage* (cfr. anche l'archivio Internet Broadway Database <<http://ibdb.com/person.php?id=9557>>). È possibile, inoltre, seguire la tournée del Teatro Statale Yiddish scorrendo diverse riviste americane e canadesi: negli archivi vivo sono conservati articoli tratti da «Toledo Blade» (settembre 1967), «Gettysburg Times» (luglio 1967), «The Montreal Gazette» (settembre 1967) e «The Pittsburgh Press» (novembre 1967). Collezione RG 994, Ida Kaminska and Meir Melman Papers, 1960-1980, scat. 1, Yidisher Visnshaftlekher Institut – vivo, New York.

86. «The height of her expression of motherhood was reached in the two plays which marked the peaks of her artistic career: *The Mother* by Capek, and *Mother Courage* by Berthold Brecht. [...] although here she was not the same innocent mother. Fate ordained that she be harsh with herself from the moment she stepped on to the stage. [...] Indeed, watching Rovina's acting you feel more than once some hidden inner conflict between the mother's superhuman endurance and the amazement of the woman portraying Mother Courage at that endurance. It is no wonder that from this wretched, ragged and suffering woman emanated the air of nobility described by S. Halkin in his poem on Hanna Rovina: "And noble happiness is hidden in your very suffering,/Shines forth in your cry, in that which pours from your being./You are the white candle of the Day of Atonement in which pain is sanctified!/You are the soul of pain, whose innocence is its sole reward"». Israel Gur, *Actors in the Hebrew Theatre*, Jerusalem Post Press, Jerusalem 1958, pp. 27, 29. In Israele *Madre Courage* è stata messa in scena per la prima volta dall'Habima nel 1951 e dal Teatro Municipale di Haifa nel 1964, e da allora è stata continuamente ripresa.

e dell'allestimento (Ida Kaminska), l'autore delle musiche (Paul Dessau) e lo scenografo (Zenobiusz Strzelecki), la data e il luogo del debutto. Le prime pagine ospitano una fotografia e una concisa nota biografica sull'artista tedesco, in cui si evidenzia il suo apporto in campo letterario e teatrale e si rinvia lo spettatore interessato all'opera di Brecht alle pubblicazioni più recenti, suggerendogli in particolare di consultare l'introduzione di Jan Alfred Szczepański ai *Tre drammi*.<sup>87</sup> L'impressione è che Ida sfrutti il rimando a questo testo per non lasciare alcuno spazio nella presentazione dello spettacolo alla polemica sulla scarsa aderenza del teatro brechtiano all'ideologia socialista. La posizione critica di Szczepański nei confronti dell'espressionismo di Brecht, che «indebolisce la possibilità di esprimere la lotta di classe attraverso l'arte, deforma la realtà, rimuove il contenuto sociale [di *Madre Courage*] e ne intorbidisce la comprensione per lo spettatore»,<sup>88</sup> era nota. Rinviando a un punto di vista accreditato dal regime, la direttrice si metteva al riparo dalle contestazioni della censura, senza però siglare il foglio di sala con alcuna distorsione ideologica o giudizio politico sull'autore. Se si confronta, per esempio, questo programma con la pubblicazione approntata in occasione della prima di *Madre Courage* in lingua polacca, di poco successiva, si nota che il testo del Teatr Ziemi Mazowieckiej, pur sobrio, non può fare a meno di presentare Brecht come «il poeta della saggezza popolare». <sup>89</sup> Il testo anonimo presente nel foglio di sala di *Muter Kuraj* si conclude invece con un'afferma-

87. Si trattava della prima edizione polacca di alcuni drammi brechtiani ed era preceduta da una ricca introduzione a cura del critico Jan Alfred Szczepański, secondo il quale *Madre Courage* era un'opera di alto livello artistico che difettava tuttavia di una chiara visione di classe: l'autore, infatti, non sarebbe stato in grado di sconfiggere completamente l'esponente dell'intelligenza borghese che era in lui e avrebbe composto un dramma viziato dalla paura della guerra e da un pacifismo assoluto e piccolo-borghese, che avrebbe inquinato la chiara visione marxista delle cause e degli effetti, nonché la distinzione tra guerre imperialistiche e guerre "giuste", di rivoluzione. Szczepański concludeva affermando che Brecht non era sicuramente uno scrittore realista "purosangue", né tantomeno un portavoce del realismo socialista, ma che il realismo della sua poesia, il contenuto progressista e sociale dei suoi drammi e l'imperativo alla lotta che emanava dalle sue opere lo collocavano senza dubbio «dal nostro lato della barricata [...] dalla parte dell'arte combattente». Jan Alfred Szczepański, *Bertolt Brecht i jego teatr*, in B. Brecht, *Trzy dramaty* cit., pp. 5-24.

88. Ivi, p. 21.

89. Programma di sala di *Madre Courage* del Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej, p. 3. Regia: Krystyna Berwińska. Scenografie: Józef Szajna. Debutto: Varsavia 1958.

zione prudente e generica: «il Teatro Statale Yiddish E. R. Kamińska rende omaggio a un grande scrittore, che per tutta la vita ha lottato per il diritto alla felicità e al rispetto per gli uomini di ogni nazione». <sup>90</sup> Il libricino prosegue poi con una sintesi in polacco dell'opera divisa per scene, <sup>91</sup> con l'elenco degli interpreti in ordine di apparizione (in lingua yiddish e polacca) e con alcune fotografie dello spettacolo.

Dieci anni più tardi il programma di sala viene aggiornato unicamente nella sezione relativa alla composizione dell'ensemble. <sup>92</sup> I ruoli principali sono rimasti immutati: Ida

90. Programma di sala di *Muter Kuraj un ire kinder* del Państwowy Teatr Żydowski, Warszawa 1957, p. 4.

91. Nell'adattamento proposto da Ida Kaminska si notano alcune variazioni rispetto alla suddivisione del testo drammaturgico. Nella scena v dello spettacolo, per esempio, si condensano anche gli eventi che, nel dramma di Brecht, accadono nella scena successiva: il funerale di Tilly, il ritorno di Kattrin assalita e ferita all'occhio, la differenza nella valutazione tra ciò che il cappellano considera un momento storico (il funerale del maresciallo) e ciò che è momento storico per Madre Courage (la figlia ferita e quindi condannata a non trovare mai un marito). La scena vi dello spettacolo, invece, coincide con la scena vii del dramma, in cui si osserva la protagonista all'apice della carriera.

92. *Muter Kuraj un ire kinder* (Madre Courage e i suoi figli). Messa in scena e traduzione: Ida Kaminska. Musica: Paul Dessau. Scenografia: Zenobiusz Strzelecki. Interpreti del primo allestimento (debutto: 11 luglio 1957): Arnold Paluszak (il maresciallo, lo scrivano), Michał Szwejlich (il reclutatore, il colonnello), Ida Kaminska (Madre Courage), Karol Latowicz (Eilif), Juliusz Berger (Schweizerkas), Ruth Kaminska (Kattrin), Chevel Buzgan (il cuoco), Rubin Oguz (il comandante, primo soldato), Marian Melman (il cappellano), Herman Lercher (il capo dell'armeria, un soldato più anziano), Julia Flaum (Yvette Pottier), Abraham Rozenbaum (un soldato, l'alfiere), Józef Retik (il soldato con l'occhio bendato, il figlio dei contadini), Mojżesz Lancman (il sergente di cavalleria), Andrzej Lubieniecki (un giovane soldato), Ino Toper (un soldato ubriaco, un giovane artigiano), Estera Kowalska (la madre del giovane artigiano), Mieczysław Bramski (un soldato di scorta), Pejsach Podrabinek (secondo soldato), Izrael Białkowicz (un contadino), Sara Rotbaum (una contadina). Responsabile coordinamento: Pejsach Podrabinek. Direzione tecnica: Józef Pasmanik. Luci: A. Czarka. Interpreti del secondo allestimento (debutto: 22 luglio 1967): Samuel Rettig (il maresciallo), Michał Szwejlich (il reclutatore, il colonnello), Ida Kaminska (Madre Courage), Karol Latowicz (Eilif), Juliusz Berger (Schweizerkas), Ruth Kaminska (Kattrin), Seweryn Dalecki (il cuoco), Szymon Szurmiej (il comandante, il primo soldato), Marian Melman (il cappellano), Marian Rudeński (il capo dell'armeria, un giovane soldato), Dina Fijałkowska (Yvette Pottier), Abraham Rozenbaum (un soldato, l'alfiere), Józef Retik (il soldato con l'occhio bendato, il figlio dei contadini), Herman Lercher (il sergente di cavalleria, un soldato più anziano, il secondo soldato), Izaak Dogim (lo scrivano, un contadino), Samuel Rettig (un soldato ubriaco), Henryk Grynberg (un giovane artigiano), Estera Kowalska (la madre del giovane artigiano), Mieczysław Bram (un soldato di scorta), Maria Frydman (una contadina). Direzione musicale: Kazimiera Wołczedska. Direzione tecnica: Józef Pasmanik. Responsabile tecnico: Mieczysław Bram. Luci: Adam Czarka, Bronisław Raczyński. Costumi: Aleksander Szkoda, Eugenia Okołodowicz.

Kaminska interpreta Madre Courage, Karol Latowicz il figlio maggiore Eilif, Juliusz Berger il minore Schweizerkas, Ruth Kaminska la figlia Kattrin, Meir Melman il cappellano. Nella versione del 1967, tuttavia, sono presenti alcuni importanti cambiamenti: il personaggio del cuoco non è più interpretato da Chewel Buzgan ma da Seweryn Dalecki; manca un'attrice di talento come Sara Rotbaum, che nella prima versione interpretava la contadina che cerca di distogliere Kattrin dalla sua azione coraggiosa; e sono comparse nuove leve come Henryk Grynberg (il giovane artigiano) e Szymon Szurmiej (il comandante), attore che qualche anno più tardi diventerà il nuovo direttore del teatro. Lo spettacolo che va in scena nel 1967, inoltre, può già contare sul sistema di traduzione in cuffia: a leggere il testo in polacco nella cabina installata in fondo alla sala è il giovane figlio di Ida e Meir Melman, Wiktor.

La carenza di fonti documentarie non ci consente di operare un confronto tra la prima versione della *Madre Courage* yiddish e quella che fece seguito dieci anni più tardi. Per questo motivo presenteremo i materiali indicando a quale delle due versioni si riferiscono, ma non ci concentreremo su un'analisi comparata che comunque, vista la sostanziale uniformità delle due versioni, sarebbe poco significativa.

Lo spettacolo si compone di undici quadri (uno in meno rispetto al dramma originale) ed è diviso in due parti: la pausa era prevista alla fine del terzo quadro, che si chiude con la scelta di Madre Courage di disconoscere il cadavere del figlio Schweizerkas, condannandolo così a una sepoltura poco onorevole. Ida Kaminska cura la traduzione e la messa in scena, operando alcuni tagli che contribuiscono a rendere la pièce più concentrata e più scorrevole dal punto di vista drammaturgico, con l'effetto però, secondo alcuni, di semplificarne la struttura polisemica, che all'intreccio sovrapponeva un piano poetico-metaforico e filosofico.<sup>93</sup>

Per ricostruire l'allestimento del Teatro Statale Yiddish abbiamo a disposizione il programma di sala, alcune fotografie, la registrazione di un brevissimo frammento dello spettacolo e – a differenza delle altre opere presentate nel documentario *Il suo teatro* – alcuni minuti di prova della scena XI, in cui

93. A. Wirth, *Babcia Courage* cit., p. 97.

Katrin (Ruth Kaminska) suona il tamburo per risvegliare la città di Halle. L'interesse di questa registrazione non è tanto da reperire nelle indicazioni registiche di Ida, quanto nella possibilità di intravedere le dinamiche interne al lavoro della compagnia in un periodo in cui diversi componenti avevano dovuto imparare lo yiddish oppure non lo conoscevano affatto. La regista osserva le prove seduta in platea, con in mano una penna e un foglio per gli appunti; a un certo punto interrompe gli attori, li raggiunge sul palco e chiede loro in yiddish di rivedere il ritmo delle battute e le reazioni collettive. Poi si rivolge in polacco alla signora Kazimiera Wolczedska (fuori campo), che nel programma figura come direttore musicale e che presumibilmente non conosceva la lingua yiddish, indicandole l'esatta battuta dell'attore Abraham Rozenbaum in coincidenza della quale dovrà produrre il suono del colpo d'archibugio che ucciderà Katrin.

Nonostante il volume ridotto dei materiali siamo convinti che, intrecciandoli con le recensioni e gli sguardi degli spettatori del tempo, si rivelino documenti preziosi per ricostruire la *Madre Courage* portata in scena da Ida e i moventi delle sue scelte compositive.

Anzitutto, è essenziale tenere a mente che *Madre Courage* è un caso unico tra i drammi moderni in cui il testo è strettamente identificato con una messa in scena, com'è noto quella del Berliner Ensemble: testo e regia costituiscono le due facce indivisibili della medesima scrittura scenica. Una correlazione accentuata sia dalle rivendicazioni del libro-modello dedicato a *Madre Courage*, una sorta di prontuario per la riproduzione dello spettacolo in altri teatri, sia dalla lunga vita della rappresentazione con Helene Weigel come protagonista, che la rese un'opera iconica.<sup>94</sup> Per questa ragione è inevitabile che tutti i recensori si confrontino con lo spettacolo originario – per sondare l'aderenza della versione kaminskiana al modello brechtiano – riportando talvolta giudizi contraddittori. In verità, sono pochi coloro che descrivono lo spettacolo di Ida Kaminska come brechtiano e perlopiù

94. In breve tempo la pièce assume la statura del classico: nel 1950 il carro di Madre Coraggio compare per le strade di Berlino Est nella processione del primo maggio con la figlia diciannovenne del drammaturgo, Barbara, seduta a sventolare la bandiera rossa. In seguito, l'oggetto diventerà un pezzo da museo.

si tratta di recensioni superficiali, che non si addentrano in un'approfondita disamina critica.

A titolo d'esempio si può citare l'articolo di Karolina Beylin, uscito sul quotidiano polacco «Express Wieczorny» nel 1967. Dopo avere sottolineato di essere stata spettatrice di numerose versioni dell'opera (da Vilar ai teatri americani, dalla versione di Weigel a quella di Irena Eichlerówna), l'autrice plaude all'interpretazione di Kaminska, la quale, in maniera commovente e aderente alle intenzioni dell'autore, restituirebbe tutti i volti di questo controverso personaggio: una commerciante avida e astuta, un tiranno che domina sulle persone che le stanno intorno, ma anche una donna intrepida e una madre che ama i figli al di sopra della propria vita. O, almeno, questa è la visione che Beylin ha del personaggio. A suo avviso, Ida canta i *song* brechtiani in modo incantevole e quasi civettuolo, lasciando emergere il massimo dell'emotività e della satira che vi è nascosta e dando vita a un'indimenticabile interpretazione, in particolare delle canzoni sulla fraternizzazione (scena III), sul commercio (scena VII?) e su Salomone (scena IX). A dispetto di quanto si sarebbe potuto immaginare, la sua creazione non offusca le altre, che per la gran parte sono ottime: memorabili sono soprattutto Ruth Kaminska nella commovente scena finale, Meir Melman e Seweryn Dalecki (in particolare quando intona la Canzone di Salomone insieme a Kaminska), mentre Karol Latowicz e Juliusz Berger ritraggono efficacemente le differenze caratteriali dei due figli di Madre Courage. Nel complesso, il lavoro della compagnia condurrebbe a uno spettacolo «in perfetto stile brechtiano».<sup>95</sup>

La maggioranza dei critici polacchi e stranieri, al contrario, è concorde nel mettere in luce l'anti-brechtianità del Teatro Statale Yiddish ed è interessante che la stessa Beylin, assistendo alla prima versione di *Mutter Kuraj* nel 1957, avesse messo in rilievo la grande distanza tra l'interpretazione dell'attrice tedesca e quella della collega yiddish. Rispetto alla Weigel, Kaminska aveva creato una Madre Courage meno grottesca e assai più tragica e «impostato il suo ruolo sul pathos, un pathos nobile, che non diverte ma sconvolge».<sup>96</sup>

95. Karolina Beylin, *Na drogach ogarniętych wojną*, «Express Wieczorny», 1 agosto 1967, p. 4.

96. Karolina Beylin, *Znakomita Ida Kamińska jako Matka Courage*, «Express Wieczorny», 223, 28 settembre 1957.

Nel prossimo paragrafo prenderemo in esame il punto di vista di altri recensori per meglio comprendere la qualità sentimentale e profondamente patetica della Madre Courage di Ida. Per il momento, invece, soffermiamoci sugli altri elementi che compongono lo spettacolo: la scenografia e i costumi, verificabili attraverso le fotografie, ma anche le luci, la partitura musicale e vocale.

La libertà della regista nel “tradire” le indicazioni di Brecht non è emulata da Zenobiusz Strzelecki,<sup>97</sup> autore dell’impianto scenografico. Il prolifico artista, che collabora con il Teatro Statale Yiddish solo in occasione di questo spettacolo, rinuncia come Ida ad alcune soluzioni atte a evidenziare la natura artificiale della vicenda, anzitutto il celebre fondale bianco non significante che tanto aveva colpito Roland Barthes,<sup>98</sup> ma non si allinea del tutto all’impostazione illusionistica e psicologica percorsa dalla regista. Non tenendo sufficientemente in conto i limiti del piccolo palco all’italiana del teatro di via Królewska, lo scenografo tenta di conferire allo spazio maggiore respiro e profondità con l’ausilio di fondali di tela colorata, per restituire l’impressione che l’azione abbia luogo su una scena aperta. L’effetto finale, a giudizio di molti, non è felice. Sulle pagine del «Przegląd Kulturalny», fino al 1956 organo ufficiale del Consiglio per la Cultura e l’Arte, Stefan Treugutt annota che

Strzelecki è riuscito con grande abilità a tirare fuori dalla piccola scena lo spazio per le peregrinazioni belliche della

97. Zenobiusz Strzelecki (1915-1987) si forma a Varsavia, ma debutta come scenografo al Théâtre Odeon di Parigi nel 1945. Al ritorno in Polonia, prosegue l’attività in campo teatrale e operistico collaborando con i teatri di tutto il paese e creando opere in stile differente: sintetico, metaforico, architettonico e pittorico. Strzelecki considerava il proprio lavoro prossimo al neorealismo e sottolineava come alla base di ogni creazione si trovasse «una sintetica espressione del tempo e del luogo dell’azione, che poggia sulla realtà. Una composizione limitata al campo della scena, una fattura che segnala l’autenticità del materiale» (*Kierunki scenografii współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970). Docente e curatore di mostre dedicate alla scenografia, è anche autore della prima monografia sulla scenografia pubblicata in Polonia (*Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963). Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, pp. 278; 454.

98. Il fondale bianco era stato ideato da Teo Otto, allievo di Neher. Cfr. anche Roland Barthes, *Sept photo-modeles de Mère Courage*, «Théâtre Populaire», 35, 1959 (tr. it, *Sette fotografie-modello di Madre Coraggio*, in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Meltemi, Roma 2002, pp. 225-239).

Madre, ma ha chiuso i lontani fondali con una pittura che voleva richiamare un'atmosfera di incendi, fumo e distruzione. C'è sul palco lo stesso carro della vivandiera, che fa parte della convenzione della scenografia frammentaria. Ma diverso è il cammino della protagonista. Ha perso molto della sua simbolica universalità: non è tanto un esempio crudele del destino umano, quanto il racconto per immagini del destino di una donna che ha vissuto grazie alla guerra, che in guerra ha perso due figli e una figlia, che soffre e rimane da sola.<sup>99</sup>

Il modello ideato da Teo Otto per la rappresentazione di *Mutter Courage* a Zurigo durante la guerra, poi ripreso e variato per l'allestimento berlinese, prevedeva una cornice fissa di schermi di grandi dimensioni, costruita con materiali riconducibili a un accampamento militare del XVII secolo, quali teloni, travi e cordami. La casa parrocchiale e la cascina, invece, erano «inserite plasticamente, realistiche in quanto a stile e materiali, ma artisticamente allusive».<sup>100</sup> Alcuni oggetti erano veri, altri – come gli utensili o le stoviglie – «riprodotti con cura amorosa»<sup>101</sup> in modo da avere il peso, la sostanza e il disegno di oggetti reali. Lo stesso valeva per i costumi, che dovevano essere scrupolosamente curati nei dettagli e negli accessori e «recare impronte individuali come quelli delle diverse classi».<sup>102</sup> Nella versione zurighese, il fondale circolare era animato da proiezioni colorate, che furono successivamente eliminate nella versione berlinese e sostituite con grandi lettere nere appese sulle scene e assemblate in modo da indicare i luoghi visitati da Madre Courage con il suo carro. Nel prologo, nella breve scena VII e in quella finale il palcoscenico rimaneva invece completamente vuoto e, anche grazie al fondale panoramico, creava l'impressione di un paesaggio pianeggiante sotto il cielo aperto o di uno sconfinato deserto. Nelle intenzioni di Brecht la scena vuota serviva anche a smascherare fin dal principio ogni finzione scenica e a far partecipare lo spettatore al processo degli attori, che «hanno preso conoscenza dei fatti narrati dalla cronaca

99. Stefan Treugutt, *Matka zabitych dzieci*, «Przegląd Kulturalny», 11 luglio 1957: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183426,druk.html>>.

100. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975, p. 191.

101. Ivi, p. 192.

102. *Ibid.*

rappresentandoli, e li hanno rappresentati, giudicandoli». <sup>103</sup>  
Ogni scena era introdotta dal titolo, proiettato su una leggera tenda di lino sollevata a metà. L'illuminazione si conservava per tutto lo spettacolo uniforme e incolore, monotona, per eliminare «anche l'ultimo residuo di quell'“atmosfera” che romanticizza sempre un po' gli eventi scenici». <sup>104</sup>

Entrando nella sala del Teatro Statale Yiddish per assistere a *Muter Kuraj un ire kinder*, lo spettatore trovava ad accoglierlo un sipario sul quale era dipinta l'immagine di uno scheletro a cavallo che sventola una bandiera. Il tema iconografico del trionfo della morte, tipico del tardo Medioevo, introduceva lo spettatore agli effetti della vicenda di cui da lì a poco sarebbe stato testimone e si ergeva a macabro controcanto della colomba picassiana che Brecht aveva voluto collocare sul sipario come auspicio di pace. A destra e a sinistra del palco di via Królewska, in proscenio, erano ammassati gli strumenti della guerra e della morte: alabarde, picche e cannoni.

Nell'allestimento diretto da Ida Kaminska le scene non sono più introdotte da cartelli e l'apparizione del carro è giustificata attraverso espedienti “illusori” ritenuti da alcuni critici non necessari. La scenografia di Strzelecki si compone di diversi elementi lignei; lo spazio è modellato in orizzontale da tronchi d'albero e pezzi di stecato; in verticale, invece, da alcuni segnavia, tra i quali spicca la scritta Lützen, città della Sassonia nella quale nel 1632 ebbe luogo una delle battaglie decisive della Guerra dei Trent'anni, e un'alta impalcatura che ricorda una torre di avvistamento. Andrzej Wirth prende l'esempio di questa struttura per condannare il prelievo acritico operato dallo scenografo nei confronti di alcuni elementi del modello tedesco, che male si adattano a una scena di piccole dimensioni: la torre su cui si arrampica Katrin nella penultima scena finirebbe così per “morire” da qualche parte sotto al soffitto insieme alla figlia muta di Madre Courage. <sup>105</sup> L'adozione di altre soluzioni scenografiche ispirate alla rappresentazione del Berliner Ensemble si rivela più riuscita: è il caso della piattaforma girevole destinata alle scene in movimento e in particolare al viaggio della protago-

103. *Ibid.*

104. *Ivi*, p. 191.

105. A. Wirth, *Babcia Courage* cit., p. 99.

nista, che funzionerebbe anche nella versione varsaviana.<sup>106</sup> Dalle fotografie è possibile inoltre verificare che viene riprodotto almeno un ambiente interno, quello della tenda del comandante svedese in cui Eilif viene premiato per il suo valore – ossia per quegli stessi misfatti per cui, in seguito, verrà giustiziato – e incontra la madre (II scena).

Purtroppo, né le fotografie né la breve ripresa video consentono di stabilire quale fosse l'illuminazione scelta da Kaminska.

Per quanto riguarda i costumi, Brecht si raccomandava che non sembrassero quelli di una festa in maschera e che fossero coerenti con l'appartenenza sociale e le condizioni di vita di chi li indossava. Nel caso del maresciallo e del reclutatore che appaiono nella prima scena per convincere i figli di Madre Courage ad arruolarsi, l'effetto travestimento non è però del tutto scongiurato: a detta di Wirth il loro abbigliamento ricorda quello di Alì Babà e dei quaranta ladroni e sottrae serietà storica all'opera.<sup>107</sup> In generale, tuttavia, i costumi del Teatro Statale Yiddish si ispirano a quelli utilizzati dal Berliner Ensemble, pur con alcune varianti (per esempio Ida non porta appeso sul petto il cucchiaio). Sono, forse, solo un po' meno laceri e ingombranti e – soprattutto quelli di Madre Courage e di Katrin – hanno tinte più chiare; caratteristiche, queste, che contribuiscono ad attenuare l'impressione sconcertante di bestialità suscitata invece dai personaggi della versione berlinese. Fa eccezione soltanto Juliusz Berger, che per caratterizzare Schweizerkas, il figlio minore di Madre Courage che muore vittima della propria onesta ottusità, indossa una parrucca e una protesi per modificare la forma del naso e renderla simile al grugno del maiale. Wirth elogia l'interpretazione di Berger giudicandola l'unica creazione autenticamente brechtiana dello spettacolo e spingendosi al punto da ritenerlo migliore di Hein

106. A proposito di questo importante elemento scenografico non è stato possibile dirimere un dubbio: alcune fonti parlano di una pedana girevole, ma nelle fotografie che ritraggono l'inizio e la fine dello spettacolo si nota che il carro viene spinto su una pedana. Il critico Wirth parlò in generale di una soluzione molto ingegnosa per rendere l'erranza della protagonista. In scena c'era dunque la piattaforma o questa pedana? È possibile che la scenografia dipendesse dalla dotazione tecnica del teatro in cui veniva rappresentato lo spettacolo, a Varsavia e in tournée.

107. A. Wirth, *Babcia Courage* cit., p. 98.

Schubert, l'attore che interpretava Schweizerkas al Berliner Ensemble: «Se fossi un regista, darei il mio regno per lui. È l'unico attore in Polonia che sarebbe in grado di interpretare il *Woyzeck* di Büchner, il capolavoro della drammaturgia tedesca che qui cerca ancora, invano, un regista». <sup>108</sup> Anche Karol Latowicz si guadagna gli apprezzamenti del critico per la sua interpretazione vitalistica.

Né Ida né Ruth Kaminska ricordano i personaggi bestiali creati da Helene Weigel e Angelika Hurwicz: madre e figlia danno vita a figure tragicamente luminose, piegate dalla miseria, ma mai disumanizzate. I costumi rispecchiano una scelta precisa da parte della regista nel presentare questo consesso umano:

La propensione di questa versione lirica di *Madre Courage* a una resa realistica dell'opera è evidente non solo nel personaggio principale. I soldati che uccidono Kattrin sono in imbarazzo nel compiere quest'azione, non sono una marmaglia che agisce meccanicamente. Kattrin, interpretata da Ruth Kamińska, non ha i tratti biologici dell'infermità, ma la tristezza di una creatura umiliata e offesa. Mette in allarme gli abitanti della città di Halle e li difende dal massacro per bontà d'animo, non perché in lei si sia improvvisamente risvegliato qualcosa che ha imposto a una creatura muta una morte eroica. Quando Eilif – interpretato in maniera suggestiva da Karol Latowicz – racconta il successo del suo stratagemma, si compiace di uno scherzo ben riuscito, non è totalmente posseduto, come nella scena di Brecht, dal fascino della vita da soldato e dalla libertà nell'esercitare la violenza. <sup>109</sup>

Come abbiamo visto, la critica principale mossa alla versione yiddish di *Madre Courage* si appuntava sull'approccio antiquato della regista alla pièce, la cui materia drammaturgica sarebbe stata trattata secondo un metodo pre-brechtiano. Gli effetti di questa regia tradizionale avrebbero condotto a una ricezione errata del contenuto stesso dell'opera, considerata la profonda e organica connessione tra il metodo di messa in scena di Brecht e la struttura dei suoi drammi. A giudizio di Wirth Ida Kaminska «appronta il testo in modo illusionistico perché costringe lo spettatore a credere di essere lei stessa

108. Ivi, p. 99.

109. S. Treugutt, *Matka zabitych dzieci* cit.

una madre sofferente, psicologico perché si immedesima con il personaggio che rappresenta e “culinario” perché serve i *song* come arie da operetta». <sup>110</sup>

Brecht, all’opposto, descriveva la musica composta da Paul Dessau come «prevalentemente non orecchiabile», <sup>111</sup> ancora una volta allo scopo di attivare lo spettatore e indurlo a mettere insieme da sé le voci e il motivo melodico. Nella prima versione di *Madre Courage* realizzata dal Berliner Ensemble (1949) ogni canzone era preceduta dalla calata dall’alto di un «emblema musicale», <sup>112</sup> una trovata giocosa ma anche un elemento antirealistico che serviva a «rendere visibile la trasposizione a un altro piano estetico [...] e a non dare l’impressione errata che le canzoni “scaturissero dall’azione”, bensì quella giusta: che fossero, cioè, degli inserti». <sup>113</sup> Nell’esecuzione al Deutsches Theater l’autonomia degli inserti musicali era rafforzata anche dalla collocazione degli strumentisti su un palco in proscenio, in uno spazio distinto da quello degli attori: una soluzione che conferiva ai loro interventi il carattere di piccoli concerti autonomi.

Nulla di tutto ciò si è conservato nella versione yiddish dello spettacolo. Per quel che si può evincere dalle fotografie e dalle recensioni, in scena non era presente alcuna orchestra né si faceva uso di espedienti per disgiungere il canto dall’azione drammatica; è probabile, anzi, che la musica fosse registrata.

La musica di Paul Dessau è scabra, provocatoria, collega i quadri della “Cronaca della Guerra dei Trent’anni” con una serie di canti, ognuno dei quali lega dal punto di vista della composizione lo spettacolo e allo stesso tempo strappa lo spettatore alla finzione storica, ricordando il ventesimo secolo e le tesi didattiche dell’autore. Nello spettacolo di Kaminska, in corrispondenza di ogni canto non veniva calato dal soffitto sopra il palcoscenico un simbolico tamburo, ma i canti venivano incorporati man mano nei quadri e, per quanto possibile, giustificati dall’andamento della vicenda. Perciò il loro significato è minore: sono soltanto degli or-

110. A. Wirth, *Babcia Courage* cit., p. 96.

111. B. Brecht, «Madre Courage e i suoi figli». *Note sulla rappresentazione del 1949*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975, p. 190.

112. *Ibid.*

113. *Ibid.*

namenti, peraltro non sempre coerenti con la logica che sovrintende lo sviluppo dell'azione.<sup>114</sup>

Pur conservando le musiche originali di Dessau, Ida ne tradisce la natura cercando di giustificarle realisticamente e, in tal modo, sopprimendo le differenze tra *song* e dialogo, nonché tra evento e metafora. Lo sforzo compiuto dalla regista per eliminare il gioco delle contraddizioni, la discontinuità e la disorganicità che costituiscono il fondamento dell'opera brechtiana si riflette non solo sul piano musicale, ma investe la lingua nel suo complesso.

Cosa strana, perfino Dessau qui è più delicato, la sua musica perde il valore di elemento compositivo e semplicemente fa da accompagnamento alla triste ballata di una madre a cui sono stati uccisi i figli in guerra. Anche il testo in lingua yiddish è come se perdesse in incisività, il che è un'incongruenza dal punto di vista della suggestione fonetica perché la lingua parlata trecento anni fa dalla soldataglia internazionale di quella grande guerra ricordava certamente più da vicino la lingua odierna degli ebrei polacchi che non il tedesco contemporaneo. Eppure l'insieme ha un che di casalingo; d'altronde è difficile leggere questa opera ad esempio in polacco, quando ho avuto in mano la traduzione francese il testo mi è sembrato completamente diverso. Un'illusione, ovviamente, perché non esiste una letteratura intraducibile, eppure *Mutter Courage* è strettamente legata al valore fonetico della lingua tedesca. Appunto "Mutter" e non "Madre", "Mutter" con la doppia "t", breve e sorda, la "r" ringhiante e l'intonazione germanica del soprannome "Courage".<sup>115</sup>

L'unico documento che abbiamo a disposizione per verificare la partitura sonora della Madre Courage yiddish è un brevissimo filmato (circa 30") tratto dalla scena IV, in cui Ida canta la Canzone della Grande Capitolazione.<sup>116</sup> Lo confronteremo con la ripresa filmica dello spettacolo del Berliner Ensemble, realizzata nel 1961.<sup>117</sup>

114. S. Treugutt, *Matka zabitych dzieci* cit.

115. *Ibid.*

116. *Il suo teatro.*

117. *Mutter Courage und ihre Kinder* (Deutsche Demokratische Republik, 1961). Regia: Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth. Produzione: Berliner Ensemble e Deutsche Film (DEFA). Durata: 151':

<<http://www.veoh.com/watch/v41159893XXQ5tHe6>>, 9 novembre 2016.

Nella scena precedente, la III, Anna Fierling aveva perduto il figlio Schweizerkas, rimasto vittima della propria onestà e dell'incapacità della madre di riscattarlo senza badare a contenere le perdite. Per raccogliere la somma destinata alla liberazione del figlio, la vivandiera aveva infatti dato in pegno il proprio carro alla prostituta Yvette, ma aveva poi perso tempo a trattare sul prezzo della corruzione. Impazienti, i mercenari che tenevano in custodia Schweizerkas lo avevano consegnato ai propri superiori. Fuori scena era risuonato un rullo di tamburi, poi la salva. Nell'udire lo sparo Helene Weigel, che al rumore dei tamburi aveva barcollato e si era messa a sedere, rovesciava il capo all'indietro e spalancava la bocca in un grido muto di dolore. Un'azione divenuta presto celebre, che l'attrice tedesca aveva creato a partire dalla fotografia di una madre che piangeva la morte del figlio dopo un attacco giapponese a Singapore e che presumibilmente Ida non ripropose.

L'unica documentazione che abbiamo della scena in cui Kaminska/Courage si trova di fronte al corpo del figlio – che Treugutt descrive come una delle più intense dello spettacolo – si riferisce alla situazione immediatamente successiva, quando due lanzichenecchi portano su una barella il cadavere di Schweizerkas chiedendo alla donna di riconoscerlo. La donna si avvicina al figlio morto e, per non tradirsi, lo rinnega, condannando il corpo del ragazzo a essere trasportato allo scorticatoio. Brecht commenta così in un appunto l'atteggiamento della Courage di fronte a questa poco onorevole sepoltura: «Tra l'altro non è un'Antigone».<sup>118</sup> Nel filmato, Weigel si approssima al cadavere con un'espressione dura e ostinata, lo guarda, scuote la testa e torna a sedersi vicino a Kattrin, prendendole la mano; a occhi chiusi scuote la testa ancora una volta e, appena i soldati escono di scena pronunciando le parole «Non ha nessuno che lo conosce», scivola dal sedile e crolla a terra. In una fotografia di scena, invece, Kaminska è ritratta al centro della composizione, di fronte alla barella sollevata su cui giace il figlio. In piedi alle sue spalle, Kattrin serra gli occhi per l'angoscia, mentre in primo piano sulla sinistra si staglia il profilo di uno dei soldati che la interrogano sull'identità del morto. La Courage

118. Bertolt Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, trad. Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 2000, p. 95.

di Kaminska ha una postura composta, quasi elegante, sul volto un'espressione dolente ma determinata a mascherare il proprio dolore, lo sguardo fermo è rivolto lontano (si nota anche il lieve strabismo dell'attrice). Possiamo immaginare che dopo qualche istante di silenzio sul palco calasse il buio e la scena venisse celata dal sipario: al termine del III quadro, infatti, si riaccendevano le luci nella sala del Teatro Statale Yiddish e aveva luogo l'intervallo.

La scena IV segnava l'inizio del secondo tempo. Madre Courage è seduta davanti alla tenda del capitano di cavalleria dell'esercito cattolico per presentare un reclamo: il suo carro è stato infatti danneggiato dai soldati nel tentativo di scovare la cassa conservata da Schweizerkas ed è stata costretta a pagare una multa. Sopraggiungono due soldati: il più giovane è in preda all'ira per non avere ricevuto una ricompensa dopo avere compiuto un'azione coraggiosa salvando il cavallo del colonnello e il compagno riesce a stento a trattenerlo dal penetrare nella tenda del superiore. Madre Courage dissuade il giovane dal realizzare i propri propositi di vendetta spiegandogli che la rabbia che lo anima è di breve durata e suggerendo che gli conviene sopportare un'ingiustizia piuttosto che rischiare di essere messo in ceppi. Subito dopo, la donna intona l'amaro canto della Grande Capitolazione. Attraverso questo aspro riassunto della propria vita il risentimento iniziale si converte in scoramento e alla fine della scena non solo il giovane soldato rinuncerà ai propri intenti ma la stessa Madre Courage, come ammaestrata dal proprio insegnamento, se ne andrà senza presentare alcun reclamo. In questa rinuncia alla lotta contro forze superiori Brecht individuava un riprovevole vizio di classe, del quale la protagonista si mostra corresponsabile:

La cattiveria di Courage in nessuna scena è maggiore che in questa, dove insegna al giovane la capitolazione davanti ai superiori per poterla attuare essa stessa. E tuttavia il volto della Weigel mostra, in ciò, una parvenza di saggezza, addirittura di nobiltà, e questo è bene. Non si tratta tanto della cattiveria della sua persona, quanto di quella della sua classe, ed essa almeno si alza di un gradino, mostrando di conoscere queste debolezze e di esserne sdegnata.<sup>119</sup>

119. Bertolt Brecht, «Materialen» su *Madre Coraggio*, in *Brecht e Courage*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1970, p. 64.

Per sottolineare questa ambivalente condizione di artefice della propria capitolazione e vittima della stessa, Brecht si raccomandava che la protagonista recitasse in modo brusco, tagliente, così da mettere in luce la propria corruzione morale più che le giuste motivazioni della rabbia. Si spingeva fino al punto di dire che tale scena «è socialmente nefasta se l'interprete invita il pubblico, con una recitazione ipnotica, ad immedesimarsi in lei»<sup>120</sup> perché così facendo lo spettatore «rafforzerà soltanto le proprie tendenze alla rassegnazione e alla capitolazione [...] e la bellezza e la forza di attrazione di un problema sociale, non riuscirà a sentirle».<sup>121</sup>

L'interpretazione di Ida, immortalata in un breve frammento video, ci conferma la totale disattesa di ogni convenzione straniante. Dalla sua recitazione melodica, che ad alcuni critici appariva troppo legata all'operetta,<sup>122</sup> traspare una forma di saggezza antica: il sorriso che accompagna il canto è di segno opposto rispetto al sorriso che dispiega al culmine degli affari e che per Roland Barthes era espressione della sua innocenza, cioè della sua ignoranza.<sup>123</sup> Nella riflessione di Kaminska-Courage, invece, partitura melodica e recitata si intersecano con fluidità, svelando una sapienza colma di disillusione, che non sconfinava tuttavia mai nel cinismo. È la stessa, drammatica, disillusione di Otilia Franco, che rompe gli argini della parola e si libera nel canto.

L'interpretazione dell'attrice yiddish diverge radicalmente da quella di Weigel dal punto di vista della postura, della mimica e dell'uso della voce. La performance austera di Weigel/Courage si costruisce su una recitazione frontale, che si rivolge direttamente allo spettatore e solo in sporadiche occasioni coinvolge il soldato che le è accanto. Le parole che escono dalla bocca dell'attrice tedesca sono raffiche sonore, sferzanti e offerte all'ascolto senza un eccessivo indugio espressivo: si susseguono, secche ed energiche, come un programma ineluttabile. L'attrice tedesca conserva per quasi tutta la durata del canto una posizione fissa – dapprima con

120. Ivi, p. 65.

121. *Ibid.*

122. È il caso, ad esempio, di Roman Szydłowski, cit. in *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i teraźniejszość*, a cura di Szczepan Gąssowski, PWN, Warszawa 1995, p. 155.

123. R. Barthes, *Sept photo-modeles de Mère Courage* cit., in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Meltemi, Roma 2002, p. 230.

le mani serrate e appoggiate sul grembo, poi con i pugni piantati nelle cosce – e la scioglie soltanto in tre o quattro occasioni per evidenziare un particolare concetto con un gesto deciso.

Ida mantiene per tutta la durata della ripresa una postura raccolta ma più morbida e si abbandona a una gestualità più naturalistica. L'atteggiamento è confidenziale, affabulatorio, teso ad avvincere gli astanti con la propria narrazione. Kaminska/Courage è seduta su un masso, in compagnia di un soldato che la ascolta con attenzione e di un altro militare che la raggiungerà dopo poco. Con un sorriso velato di tristezza intona «di menshn zikh farmesn/Shpaltn himlen/un iberdreyen di velt» (Gli uomini si fanno concorrenza/fanno a pezzi i cieli/e mettono a soqquadro il mondo); prosegue con un inserto recitativo dal ritmo serrato: «a mentsh mit a shtark viln/kon zikh durshlogn a vegn/un vil/vel fun zikh arupwarfn dem jokh» (un uomo dalla forte volontà/può spuntarla/E liberarsi del giogo); per poi tornare a constatare con un sorriso doloroso, che contrasta con la voce lieve e melodica: «doch vel [... tayn?] gezen/az es volt gevezn am bestn lozn alts azoy vi s'iz lang shojn ajngeshtelt» ([...] vedrà (?) / Che sarebbe stato meglio lasciare tutto così come, da tempo, era sistemato) e infine concludere come richiamando a sé lo sguardo spintosi troppo lontano e mormorando a occhi socchiusi: «men darf zikh konen tsupasn tsu lebn» (bisogna sapersi adattare alla vita).

È curioso constatare che il testo yiddish non corrisponde ad alcuna delle strofe dell'originale tedesco, pur condividendo con il modello originario un linguaggio intricato e ricco di idiomi. Ciò lascia presupporre che Ida Kaminska abbia tradotto *Madre Courage*, o perlomeno i suoi inserti canori, con grande libertà, ma l'assenza del copione yiddish negli archivi del teatro rende impossibile ogni ulteriore ricognizione testuale.

#### 4. Da iena a *mater dolorosa*

È vero, come dimostra Wirth nella sua approfondita disamina, che lo spettacolo di Ida rinnega la poetica brechtiana senza proporre un superamento, ma lo stesso critico che stronca la regia perché poggia su una concezione falsata e banalizzante, ammette che l'attrice yiddish ha una personalità sufficientemente forte per contrapporsi al modello di

Helene Weigel. La recitazione della Weigel combinava un esame critico e minuzioso del personaggio con un ritratto simpatetico di questa donna affascinante: con magistrale senso della proporzione, non mostrava mai il carisma di Madre Courage senza rivelarne anche gli aspetti ripugnanti, né metteva in luce il comportamento scorretto o repellente senza lasciare intravedere anche un barlume di intelligenza e spirito umoristico.

La creazione attoriale di Ida opera su un piano del tutto originale, distinguendosi per «inventiva e tatto artistico»:<sup>124</sup> a giudizio del critico questa Madre Courage «è molto ebraica, saccente, sentimentale e chiassosa, costruita su una mobilità impetuosa che Weigel [intenzionalmente] evita».<sup>125</sup> Da una parte dunque l'attrice tedesca e la sua performance compiutamente brechtiana, straniante e «terribile»,<sup>126</sup> dall'altra il lirismo e l'urgenza empatica dell'attrice yiddish. Il contrasto, si badi bene, non è soltanto tra un metodo di straniamento e uno di totale immedesimazione, né tra un approccio razionale al personaggio e uno impulsivo. Anche nell'interpretazione kaminskiana convivono pulsioni differenti, al punto che un critico come Roman Szydłowski giunge a rimproverare a Kaminska un certo intellettualismo.<sup>127</sup>

Wirth non è l'unico a giudicare severamente le scelte registiche di Ida e al contempo a rimanere colpito dalle creazioni di questa *Madre Courage* "molto ebraica". Per capire cosa si nasconde dietro a questa espressione ermetica e dal sapore pregiudiziale è opportuno archiviare la questione dell'anti-brechtianità e soffermarci di più sulla trasformazione di Anna Fierling da «iena dei campi di battaglia»<sup>128</sup> in *mater dolorosa*. Per cogliere la *differenza* della compagnia yiddish è utile

124. A. Wirth, *Babcia Courage* cit., p. 99.

125. *Ibid.*

126. Nel 1961, Kenneth Tynan rievocò la quattrocentesima apparizione di Helene Weigel descrivendola con queste parole: «this piece of acting is earthy [...] but Frau Weigel earthiness is light and springlike, even skipping and so utterly devoid of personal assertiveness that the life of the character appears to derive from the wares she handles and the trade she plies», cit. in David Richard Jones, *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1986, p. 115.

127. Roman Szydłowski, cit. in *Państwowy Teatr Żydowski* cit., p. 155.

128. B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli* cit., p. 145.

un rapido confronto con gli allestimenti polacchi di *Madre Courage* coevi a quelli del Teatro Statale Yiddish.<sup>129</sup>

Dal debutto, in yiddish, di *Madre Courage e i suoi figli*, in tutto il territorio della Repubblica Popolare Polacca si susseguono versioni dell'opera nella traduzione in lingua polacca di Stanisław Jerzy Lec.<sup>130</sup> Nell'ottobre del 1958 debutta al Teatr Ziemi Mazowieckiej di Varsavia la prima *Madre Courage* in lingua polacca, per la regia di Krystyna Berwińska e la scenografia di Józef Szajna; nel gennaio del 1962 allo Stary Teatr di Cracovia (Teatr Kameralny) la versione diretta e interpretata da Lidia Zamkow, poi ripresa nel dicembre del 1963 al Teatr Śląski di Katowice; un mese dopo il debutto di Cracovia va in scena al Teatr Narodowy di Varsavia la celebre Irena Eichlerówna, diretta da Zbigniew Sawan; nel novembre del 1965 un ulteriore allestimento al Teatr Wybrzeże di Danzica per la regia di Jerzy Goliński. Due anni più tardi, nel marzo del 1967, Jadwiga Hodorska interpreta *Madre Courage* al Teatr im. Aleksandra Fredry di Gniezno, per la regia di Jan Perz; pochi mesi più tardi il Teatro Statale Yiddish propone il suo riallestimento e nel gennaio 1968 Kazimierz Braun dirige la propria versione al Teatro Juliusz Osterwa di Lublino con protagonista Sidonia Błasińska. Questo per limitarci al periodo in cui Ida Kaminska rimane in patria. Dopo gli anni

129. Per un elenco degli allestimenti di *Madre Courage e i suoi figli* realizzati in Polonia dal 1957 a oggi cfr. <<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/514,sztuka.html>>.

130. Stanisław Jerzy Lec, in realtà de Tusch-Letz, cognome che significa giullare/buffone in ebraico (1909-1966): aforista, poeta e scrittore. Nato in una famiglia ebraica polonizzata composta da proprietari terrieri e banchieri, studiò letteratura polacca e legge a Cracovia. Debuttò come scrittore alla fine degli anni Venti, pubblicando le prime liriche su riviste satiriche di sinistra, e fondò un cabaret letterario a Varsavia. Nel 1935 contribuì a creare «Szpilki» (Spilli), il più noto giornale satirico polacco. Arrestato dai nazisti nel 1941, fuggì dal ghetto e dal campo di Tarnopol e si unì ai combattenti polacchi della clandestinità. Nel 1946 fu addetto stampa presso la sede del governo polacco a Vienna. Nel 1950 si trasferì in Israele ma, non riuscendo ad adattarsi alla nuova realtà, nel 1952 fece ritorno in Polonia. Nei primi anni Lec si dedicò alla poesia, per poi concentrarsi sulla produzione di aforismi ed epigrammi. Nella sua opera poetica, lo scrittore guarda alla realtà con ironia e malinconia; mentre i suoi aforismi affrontano profonde questioni filosofiche con il gusto del paradossale e del gioco, svelando l'influenza, oltre che della cultura tedesca, francese e dell'Antica Grecia, delle tradizioni bibliche e talmudiche e dei proverbi ebraici. La raccolta più nota degli aforismi, *Myśli nieuczczesane* (1957), è stata pubblicata anche in italiano con il titolo *Pensieri spettinati*, trad. Riccardo Landau e Pietro Marchesani, Bompiani, Milano 1984. Magda Opalski, *Stanisław Lec*, *VIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Lec\\_Stanis%C5%82aw](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Lec_Stanis%C5%82aw)>.

Sessanta la popolarità di Bertolt Brecht in Polonia, come nel resto del mondo, si riduce drasticamente: l'ultimo allestimento brechtiano a suscitare una viva risonanza nel paese risale al 1962 (*La resistibile ascesa di Arturo Ui* diretta da Erwin Axer e interpretata da Tadeusz Łomnicki), mentre dal 1968 a oggi *Madre Courage* è riapparsa soltanto in nove rappresentazioni teatrali, l'ultima delle quali nel 2016, e in tre versioni per il Teatro della televisione (1974, 1983, 1997).

Leggendo i resoconti degli storici salta subito agli occhi che lo spettacolo del Teatro Statale Yiddish non veniva riconosciuto come un debutto polacco, ma come un evento a sé stante.<sup>131</sup> Anche una studiosa attenta alla cultura teatrale ebraica come Eleonora Udalska, negli anni Settanta ripercorre la storia degli allestimenti di *Madre Courage* attribuendo al Teatr Ziemi Mazowieckiej il primato della messa in scena e rapportandola alla grande impressione suscitata dalla tournée del Berliner Ensemble.<sup>132</sup> Il programma di sala della compagnia polacca era ben più esplicito di quello del Teatro Statale Yiddish nel rivendicare la necessità della presenza dell'autore tedesco nel proprio repertorio: indirizzandosi direttamente agli spettatori, si sottolineava che Brecht, insieme a Shakespeare, era il poeta che esprimeva in maniera più compiuta la vocazione a un teatro «popolare, antiborghese, umanitario, con un grande carico di poesia [...], non "scolastico", ma vivo e combattente».<sup>133</sup> Nel libretto seguiva, a questo punto, uno scritto elogiativo su Brecht, poeta della saggezza del popolo.

131. In generale le vicende del teatro ebraico, prima e dopo la guerra, non sono incluse nelle storie del teatro polacco. Si veda ad esempio Zbigniew Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977 (terza edizione 1990), opera che traccia una breve storia del teatro polacco dalle origini al 1939 senza menzionare neanche di sfuggita l'attività di compagnie ebraiche, e Edward Csató, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Polonia, Warszawa 1967, in cui si tratta esclusivamente di Jakub Rotbaum (pp. 61-63), accennando al fatto che collaborò con il Teatro Yiddish e che negli ultimi anni, con molte sue eccellenti creazioni, si conquistò il riconoscimento del pubblico non solo ebraico ma anche polacco.

132. Eleonora Udalska, *Oblicza Matki Courage*, «Odgłosy», 29 novembre 1973, <[www.e-teatr.pl/pl/artykuly/129702.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/129702.html)>. La studiosa ha poi ripubblicato l'articolo in una recente raccolta di studi, modificando il titolo: *Polskie oblicze Matki Courage (1958-1968)*, in E. Udalska, *Teatr – Aktor – Dramat. Szkice z różnych lat*, Śląsk, Katowice 2001.

133. Programma di *Madre Courage e i suoi figli* del Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej (1958): <<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/15422,szczegoly.html>>.

La regista Krystyna Berwińska riprendeva fedelmente dal modello berlinese la composizione di alcune scene, ma sostituiva le didascalie (che in una versione brechtiana erano scritte sui siparietti) con un prologo recitato da un narratore in divisa militare polacca. Nelle intenzioni della regista lo spettacolo doveva universalizzare e attualizzare la tragedia bellica: la protagonista interpretata da Irena Skwierczyńska ricorda infatti una venditrice ambulante della Varsavia ai tempi dell'occupazione, una donna semplice e spavalda, capace di ogni astuzia pur di sopravvivere, ma lontana dalla freddezza e dall'ottusità mostrate dalla Weigel.<sup>134</sup> Costumi e scenografie erano progettati dall'innovativo scenografo Józef Szajna:<sup>135</sup> a qualche metro di altezza sopra al palco era appesa un'accolzaglia di oggetti, tra cui si distinguevano i pezzi di stufa con cui, di lì a pochi anni, i morti di Auschwitz avrebbero costruito il proprio crematorio in *Akropolis*, rinomato spettacolo del Teatr Laboratorium diretto da Jerzy Grotowski.

Andrzej Władysław Kral propone un interessante raffronto tra i due debutti, yiddish e polacco, individuando la forza del primo nelle creazioni attoriali e del secondo nella regia:

A prima vista si nota una differenza basilare: il pregio fondamentale dello spettacolo di Kamińska è racchiuso in alcuni ottimi ruoli, primo tra tutti la memorabile creazione della protagonista; nel caso del Teatr Ziemi Mazowieckiej, invece, un valore analogo è dato dalla messa in scena. Non credo ciò avvenga solo perché le forze attoriali della nostra

134. E. Udalska, *Oblicza Matki Courage* cit.

135. Józef Szajna (1922-2008): pittore, scenografo e regista teatrale. Durante la Seconda guerra mondiale fu imprigionato nei campi di sterminio di Auschwitz e Buchenwald, un'esperienza che influenzò profondamente la sua vita e la sua arte. Conclusi gli studi di grafica e scenografia all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, Szajna cominciò a collaborare con il Teatr Ziemi Opolskiej e, dal 1955, con il Teatr Ludowy di Nowa Huta, al tempo una delle più importanti scene teatrali in Polonia. A capo degli Amici del Teatro delle Tredici File (1960) di Opole, nel 1962 fu co-creatore – insieme a Jerzy Grotowski – dello spettacolo *Akropolis*. Tra il 1963 e il 1966 fu direttore artistico del Teatr Ludowy, dove continuò i propri esperimenti in campo scenografico e registico, culminati nello spettacolo *Campi deserti*. Dal 1966 lavorò come scenografo per il Teatr Stary di Cracovia, proseguendo le collaborazioni con altri teatri del paese. Nel 1972 divenne direttore artistico del Teatr Studio di Varsavia, carica che conservò fino al 1982. Fu su questa scena che Szajna creò le sue più importanti opere di "teatro plastico": *Replica* (1973), *Witkacy* (1972), *Dante* (1974) e *Cervantes* (1975). Richiamandosi tanto ai movimenti dell'avanguardia quanto alle performance di arte contemporanea, queste produzioni davano vita a immagini che alludevano alle esperienze traumatiche dell'epoca bellica.

scena itinerante sono più modeste (perlomeno il problema non riguarda tutti i personaggi). Personalmente intravedo qui alcune caratteristiche più universali. Mi sembra infatti che lo sviluppo di un'arte della regia consapevole del proprio significato sia un tratto spiccato del teatro polacco contemporaneo, facile da individuare nel confronto con le esperienze di altri paesi e del resto messo spesso in rilievo dagli stranieri [...]. Sia l'allestimento yiddish di *Madre Courage* sia quello polacco hanno fatto ricorso in maniera diretta alla commozione, che Brecht ha programmaticamente evitato in tutti i suoi lavori, e perfino a una certa rappresentazione di genere; entrambi hanno interpretato i song integrandoli nell'azione, senza farne dei proclami indipendenti ed ex cathedra, come invece accade negli spettacoli di Brecht.<sup>136</sup>

Kral prosegue riconducendo le caratteristiche dell'allestimento del Teatr Ziemi Mazowieckiej a un differente «temperamento» dell'attore polacco e alla funzione sociale di questo teatro itinerante, che per tutti gli anni Cinquanta si spostò su una chiatta lungo i fiumi per raggiungere i villaggi della regione della Masovia.

La messa in scena di Brecht al Teatr Ziemi Mazowieckiej è stata adattata sia al temperamento decisamente più tranquillo dell'attore polacco, sia ai compiti del teatro che l'ha realizzata. Ha una forma forse ancora più "epica", ancora più didascalica che in Brecht stesso. [...] Berwińska ha soltanto cercato di avvicinare i quadri brechtiani all'attualità e al pubblico polacco. [...] Tutta la popolazione della Polonia vedrà questa *Madre Courage*. Le lettere che la compagnia riceve dagli spettatori, sinceramente commossi dallo spettacolo, indignati per motivi religiosi (ce ne sono stati) o sorpresi da questo tipo di arte, dimostrano che tale debutto era necessario. [...] Il livello e il carattere della messa in scena la autorizzano pienamente ad assumersi il ruolo di attivo rappresentante del teatro popolare contemporaneo.<sup>137</sup>

L'annotazione misteriosa circa il temperamento più tranquillo dell'attore polacco è parzialmente chiarita dalla descrizione che il critico fa della recitazione della compagnia yiddish:

136. Andrzej Władysław Kral, *Zapiski o „Matce Courage”*, «Teatr», 3, 1 febbraio 1959: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/183428.html>>.

137. *Ibid.*

Lo spettacolo di Kamińska si distingueva per la recitazione dall'espressività marcata, vicina allo stile tedesco. Così recitavano Chewel Buzgan, Marian Melman, Karol Latowicz e Juliusz Berger. Su questo sfondo spiccava il personaggio di Ida Kamińska. La sua Madre Courage è interpretata con mirabile lirismo, "dolcemente", con una gran dose di femminilità, quasi con malinconia; ha sconvolto gli spettatori con il suo singolare destino di povera madre ebrea travolta dalle orribili esperienze dell'ultima guerra. Nella sconfitta di Madre Courage, man mano che perde tutti i suoi figli, nel fallimento dei suoi "affari", ritroviamo qualcosa della tragedia straziante di un'intera nazione. Nel ruolo di Kamińska è racchiusa l'eccezionale forza espressiva di quest'opera, allestita proprio in questo teatro. Una forza espressiva sconvolgente.<sup>138</sup>

Nelle versioni polacche successive, *Madre Courage* si allontana sempre più dal prototipo dell'interpretazione di Helene Weigel e dalle teorie del teatro epico, sempre più conformandosi a una tendenza universalizzante comune a molte esperienze teatrali dell'epoca. Nel 1962, a distanza di poche settimane, debuttano a Cracovia e a Varsavia due allestimenti. Al Teatr Stary Lidia Zamkow dirige e interpreta una *Madre Courage* che si distacca da ogni riferimento storico per proporsi sempre più come una metafora, una lettura rafforzata anche da scenografie e costumi. L'attrice si sforza di estrarre dal personaggio manifestazioni di saggezza e umanità e con il procedere delle scene la sua recitazione si silenzia, diventando più intima e delicata. In palese disaccordo con i postulati brechtiani, la Madre Courage della Zamkow matura grazie alle peregrinazioni e all'infelicità: avendo compreso i meccanismi della guerra, cresce in lei la ribellione e la volontà di opporsi alle sue forze distruttrici. Nella scena conclusiva la donna è paralizzata dal dubbio se proseguire o meno il proprio cammino; si è riattaccata al carro, ma al posto di sollevare i finimenti e rincorrere ciecamente la guerra, si ferma impotente al centro della scena.

A Varsavia, invece, Irena Eichlerówna dà vita a un personaggio che, scoprendosi vinto, si impegna a difendere la dignità dell'uomo e della sua sofferenza. Nell'ultima scena agisce con decisione e inaspettata energia: dopo avere si-

138. *Ibid.*

stemato la sepoltura della figlia, si getta addosso i finimenti del carro e si rimette dignitosamente in cammino. Nella sua interpretazione, Madre Courage si eleva a simbolo dell'inesauribile forza dell'essere umano, mostrandosi capace di un amaro ottimismo e di una «consapevolezza che non è quella della iena da guerra, ma della rappresentante di una nazione che è sopravvissuta all'occupazione nazista».<sup>139</sup>

All'opposto, nella rappresentazione di Danzica del 1965 la Madre Courage di Bogusława Czosnowska cessa di essere una vittima della guerra e diventa «un prodotto, una seguace e infine una vittima della civiltà del denaro»;<sup>140</sup> lo spettacolo assume un carattere analitico, illustrando tesi con cui si propone di convincere lo spettatore e non di certo commuoverlo. Nello stesso anno in cui Ida porta in scena la seconda edizione di *Muter Kuraj* al Teatro Statale Yiddish, al teatro di Gniezno Jadwiga Hodorska incarna una lettura del tutto diversa del carattere della protagonista, che mette in relazione il suo vitalismo al desiderio di non invecchiare. Questa Madre Courage non vuole rinunciare alla guerra perché essa le offre la possibilità di una vita dinamica e mutevole e soltanto nella scena finale la donna acquisterà consapevolezza della propria condizione definitiva di solitudine e vecchiaia.<sup>141</sup>

Per limitarci al periodo che ci interessa, la rivoluzione copernicana attorno a Madre Courage si completa nel 1968, anno in cui il regista Kazimierz Braun trasforma la protagonista in una eroina stracciona, che ha perduto tutto unicamente per colpa della Storia.<sup>142</sup>

Questa sintetica panoramica delle differenti interpretazioni di *Madre Courage e i suoi figli* in Polonia ci persuade che il desiderio di Ida Kaminska di appropriarsi della storia della vivandiera ignorando consapevolmente le indicazioni dell'autore non fosse una scelta isolata. Lasciando da parte le possibili letture sociali e politiche, Ida sceglie di ritrarre la sofferenza di una madre in tutte le sue articolazioni, dal dolore acuto della perdita al progressivo radicarsi di una disperazione che, tuttavia, non si tradurrà mai in inazione. Una madre – quella incarnata da Kaminska – che va ben al di là di

139. E. Udalska, *Oblicza Matki Courage* cit.

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*

Anna Fierling, risalendo alla mitologia greca e attraversando tutta la storia umana fino al più recente eccidio nazista: un archetipo che sempre rinnova la propria attualità. Più di un critico vide in Ida una moderna Niobe, la mitica figlia di Tantalo che, fiera della numerosa prole, fu punita dalla dea Latona con lo sterminio dei figli ma che, pur tramutata in pietra, conservò sempre vivo il proprio dolore e non cessò mai di piangerli. Si trattava di un fraintendimento antico, che risaliva all'allestimento zurighese di *Madre Courage* dell'aprile del 1941 diretto da Leopold Lindtberg con Therese Giehse come protagonista, e che rimase ben radicato a dispetto del volere di Brecht, il quale in *Theaterarbeit* aveva citato la Niobe proprio come esempio di ciò che non si doveva fare.

L'anziana donna ha perduto tutto e tutti, le è rimasto il carro in rovina, con un misero avanzo di beni: un simbolo di disgrazia più che un sostegno per la vita. In un giorno muto, sordo e cieco, si mette in cammino per l'ultima volta, sola ed errante, destinata a non fermarsi più finché avrà vita. [...] È tragica al pari di re Edipo, appoggiato al bastone sulla strada cieca verso la fine. Madre Courage ha vissuto della guerra, questo è vero, e ha tirato sul prezzo della vita del figlio così a lungo che a un certo punto è stato troppo tardi, ma il mondo della guerra le si è imposto come una condizione innata e ha rinnegato il figlio per salvare la figlia, e sempre per la figlia ha rinunciato a un rifugio tranquillo. La Madre Courage di Ida Kamińska è una donna anziana e stremata, non è e forse non è mai stata "una iena appostata per aggredire la preda", ma alla fine della vita diventa una tragica Niobe, che piange l'ultimo figlio ucciso. Forse non è molto brechtiano, ma è immensamente umano. E vero.<sup>143</sup>

Un critico più di altri è riuscito a eternare nella scrittura la memoria della Madre Courage interpretata da Ida Kaminska e la resa veritiera della finzione in cui si tradusse la sincerità del suo lavoro. Jan Kott conosceva l'attrice fin dall'infanzia, perché nel ventennio tra le due guerre avevano abitato nello stesso palazzo, in via Oboźna 11 a Varsavia. A quel tempo Kott era un bambino nato in una famiglia ebraica polonizzata, era stato battezzato e non conosceva lo yiddish. Non poteva perciò capire una parola di ciò che gli recitava quella giovane

143. Jan Alfred Szczepański, *Symbol żywych wartości*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy artystycznej* cit., pp. 54-55.

donna alle cui cure veniva talvolta affidato, ma il ricordo di quelle serate in cui Ida gli faceva da baby-sitter si impresse a fondo nella memoria del futuro critico. A distanza di decenni, riferirà infatti di sentire ancora il profumo di muschio emanato dai guanti dell'attrice e si domanderà se la fascinazione per il teatro non sia nata proprio a quel tempo.<sup>144</sup>

For me, Ida was an especially important person because my parents and the Kamińskis lived in the same house. Only a wall separated their apartment from that of my parents. At a certain point in my childhood, I hacked a hole into that wall leading to the Kamiński apartment. Then, later, when my parents would go to the theatre, Ida stayed as my babysitter. She would put on a scarf and play various roles. I did not understand much of it, but I was amazed. In my theatrical experience and in my quasi-theatrical experience, my theatrical-literary and, simultaneously, in my life-theatrical experience, Ida Kamińska is a person who played a tremendous role.<sup>145</sup>

Nell'intervista citata all'inizio del capitolo, Kott ripercorre la propria vita raccontando la fascinazione giovanile per il marxismo, il periodo trascorso a Parigi e l'incontro con i poeti surrealisti, la nascita delle riflessioni su Shakespeare, la collaborazione con Peter Brook e la profonda influenza esercitata su di lui da Brecht.

Brecht also influenced my theatrical vision very much. I saw Brecht in London, a magnificent performance, *Mother Courage* with Helene Weigel in one of her great roles. I was amazed by Brecht in performance. In *Mother Courage* I remember that scene when, after losing her last daughter she wants to cry, but does not have any tears. She was a great actress, with whom Brecht was in conflict. Brecht was in favour of a different kind of acting, in which the actor stands next to his character – he acts while standing beside it at the same time. Helene Weigel was the opposite of that in that greatest of her roles. In her *Mother Courage* she showed us some human truth. So Brecht was also, to a large extent, a watershed, or a step in my theatrical experience. Later I went to a number of Brechtian performances in Berlin.<sup>146</sup>

144. Ida Kamińska, *Moje życie, mój teatr*, trad. Joanna Krakowska-Naroźniak, intr. Jan Kott, Krag, Warszawa 1995, pp. VIII-IX.

145. J. Kott, *Raised and Written in Contradictions* cit., p. 111.

146. *Ibid.*

Dopo avere richiamato alla memoria il lavoro di Helene Weigel, Kott dichiara di avere ancora di fronte agli occhi un'altra Madre Courage, quella interpretata da Ida Kaminska:

I saw that performance in the final period of the Jewish Theatre in Warsaw. The Jewish Theatre has a unique history in Poland. First there were full houses, but gradually, when most Jews left Poland after the events of March 1968, the Jewish Theatre was almost empty, and then Poles started coming on their own to these performances in Yiddish. Ida Kamińska's *Mother Courage* was completely different. She pulled that wagon of hers until the end: she lost her sons, her daughter – and she remained, as that symbol of steadfastness.<sup>147</sup>

All'epilogo di *Madre Courage* (e alla lunga agonia del teatro yiddish) Jan Kott aveva dedicato nel 1957 un bellissimo articolo in cui, come era solito fare, misurava la qualità dello spettacolo in rapporto alle emozioni suscitate in lui e nel pubblico. Vale la pena ripercorrerlo integralmente.

Ida Kamińska fa ritorno dalla città. Forse è riuscita a incassare qualcosa, forse ha soltanto elemosinato un pezzo di pane. C'è un campo enorme, deserto, e una famiglia contadina sconosciuta, ferma vicino a un cadavere. Le spiegano qualcosa, le dicono qualcosa. Lei non li sente. Non grida. Da tempo ormai ha gridato tutto. Non piange. Da tempo ormai non ha più lacrime. Strofinava soltanto con le dita asciutte, come se raspasse via la terra. Si inginocchia vicino alla figlia. Da tempo ormai ha pronunciato ogni parola di disperazione. Le è rimasta nella memoria soltanto una ninnananna infantile, ridicola, insensata e tragica. La canta con voce afona, esangue. La madre ebrea dice addio al suo ultimo figlio. Di fretta, in un campo deserto, di fronte a persone estranee. Non è neppure persa nella propria infelicità. È prosciugata. È allo stesso tempo cosciente e incosciente. Torna al carro, cerca qualcosa, estrae un vecchio telo e copre la morta. Non può fare nulla di più se non ciò che si può fare. Tira fuori qualche moneta per seppellire la figlia. Sa bene che non può restare. Non può che guardare, guardare, guardare mentre la portano via. Poi si ritrae nella profondità della scena vuota, qualche passo in una direzione, poi nell'altra. Un movimento della mano verso il cielo. Impotente, sorpreso, rassegnato. Quindi tutti devono

147. *Ibid.*

morire. La madre ebrea ha smesso di ribellarsi. Tace Dio e tacciono gli uomini. Si attacca al carro, indossa i finimenti e lo trascina. Sa che deve tirare il carro e che non potrà farlo ancora a lungo. Il carro è quasi vuoto ma comunque troppo pesante per una donna anziana. Però cos'altro resta da fare, se non tirarlo?<sup>148</sup>

Quanto è distante questa “donna di dolori” dal personaggio sentimentale e chiasoso dipinto da Andrzej Wirth! Se pure Ida ha impostato una Madre Courage più frivola rispetto alla durezza di Weigel è evidente come – con l'approssimarsi della fine – anche il suo personaggio perda ogni esuberanza sentimentale per chiudersi in un dolore senza lacrime né lamenti. Madre ebrea senza più voce, non riuscirà neppure a intonare un *kaddish* sul corpo della figlia perché dalle sue labbra uscirà soltanto una ninnananna sconclusionata.

Dopo avere ripercorso gli ultimi atti di questa donna annientata dal dolore e condannata a un'eterna erranza, Kott prosegue chiarendo che il dramma di *Madre Courage* non era rappresentato dagli attori del Teatro Statale Yiddish, bensì incorporato nelle loro biografie. La tragedia era portata alla luce dalla “messa in atto” di quelle stesse biografie, resa possibile anche dalla partecipazione degli spettatori riunitisi nella sala di via Królewska: un incontro che rendeva la tragedia «molto più contemporanea».

Ida Kamińska ha recitato una grande tragedia. Ma non era la tragedia di una vivandiera all'epoca della Guerra dei Trent'anni, che aveva confidato nella guerra, dalla guerra aveva tratto sostentamento e dalla guerra era stata, infine, raggirata. Era una tragedia del tutto diversa e molto più contemporanea.

Quel lunedì il teatro di via Królewska era per metà vuoto. La sala era colma della voce argentina di Kamińska, ma la voce si perdeva in lei e veniva come assorbita nella sabbia. C'è qualcosa di straziante nel recitare di fronte a una sala sorda. Quasi nessuno degli spettatori capiva lo yiddish. Qualcuno in un angolo sussurrava al vicino la traduzione. Forse per questo la tragedia di Madre Courage, recitata di fronte a quel centinaio di persone in una lingua a loro incomprendibile, al contempo lontana e familiare, si è rivestita

148. Jan Kott, *Mutter Courage*, «Przegląd Kulturalny», 46, 1957, poi raccolto in Id., *Miarka za miarkę*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, pp. 61-62.

di altri argomenti, è diventata un'altra opera. Mi correggo, la tragedia di Madre Courage non veniva recitata, ma accadeva sulla scena. E non soltanto in scena. Gli spettatori creano il teatro tanto quanto gli attori.

Ho incontrato Ida Kamińska molte volte nella mia vita. Ho visto gli spettacoli del teatro yiddish in diverse città: a Leopoli, Łódź, Cracovia e Wrocław. Ho incontrato quel teatro nei momenti di grande gioia e di grande tristezza: all'inizio, quando dopo la guerra tutto ricominciava, poi quando il teatro era prossimo allo scioglimento e in seguito, in occasione dei grandi debutti. Il teatro era sempre pieno. Aveva i suoi spettatori, polacchi ed ebrei, anziani e giovani, rumorosi e bilingui, affezionati al proprio teatro. E soltanto in quest'ultimo lunedì, nella sala di via Królewska, ho visto un teatro senza i suoi spettatori.

Ho visto un teatro che è rimasto solo. In questi ultimi dodici anni molti attori hanno lasciato Ida Kamińska. Al loro posto ne sono giunti di nuovi. Questa donna minuta e anziana, dalla voce argentina che pare un campanello, dotata di una bellezza che il tempo non cancella e di un'energia inesauribile, è riuscita a trovare nuovi attori, sempre e ovunque. Sui mezzi di trasporto che giungevano [in Polonia] e nei paesini; tra gli artigiani, i tessitori e i contabili. Li contagiava con la sua passione e con la sua arte incantata, in due settimane insegnava loro la dizione, i gesti e i movimenti e ne faceva degli attori. Alcuni se ne andavano, altri arrivavano al loro posto. Insieme a Ida Kamińska hanno continuato a tirare il carro. Fino a quando, a poco a poco, hanno cominciato a diradarsi gli spettatori.<sup>149</sup>

Il critico conclude l'appassionata testimonianza su quella che considera una delle più grandi attrici tragiche contemporanee osservando che la Madre Courage di Ida Kaminska, più che l'opera brechtiana, ricorda un personaggio romantico nato dalla penna di Joseph Conrad:

Madre Courage trascina ancora il suo carro. Non è una vivandiera che vive della guerra. Da tempo ormai non ha più illusioni. Nell'interpretazione di Ida Kamińska non è neppure ingannata dalla guerra. Accetta il mondo con tutta la sua crudeltà, ma sa bene che non resta altro da fare che continuare a tirare il carro. Contro tutta la logica del mondo, contro ogni evidenza. In questa rappresentazione

149. Ivi, pp. 62-63.

Madre Courage è più conradiana che brechtiana. Guardando Ida Kamińska che per l'ultima volta si attacca al carro e lo trascina in salita, mormorando parole incomprensibili, mi è tornata improvvisamente alla mente quella strana frase del *Lord Jim* di Conrad, pronunciata dal protagonista in tre lingue: «seguire il sogno, e ancora seguire il sogno, e così via, *ewig, usque ad finem*».

Ida Kamińska è una delle più grandi attrici tragiche del nostro tempo. Questa volta, però, non ha dovuto imparare la parte. Era ed è l'ebrea Madre Courage. I miei omaggi, signora Ida.

Come il protagonista della citazione conradiana, Ida vive la propria *quête* teatrale a cavallo tra le lingue e come l'eroina brechtiana si rimetterà sempre in viaggio, fino a quando non sopraggiungerà la fine.

### 5. Ombre dall'epoca dei forni

Quando Jan Kott descrive la contemporaneità della *Madre Courage* yiddish e la platea decimata dalle emigrazioni evita ogni esplicito riferimento alla Shoah, ma la memoria dello sterminio riaffiora in ogni gesto e parola dell'attrice, da lui così accuratamente tratteggiati. In questo paragrafo mi concentrerò su alcuni importanti affioramenti che, senza mai essere apertamente dichiarati da Ida Kaminska, furono di certo da lei custoditi e riconosciuti dai suoi spettatori. Un rischio di cui tenere conto quando si procede con un'operazione di questo genere, a distanza di tempo e senza avere avuto la possibilità di osservare lo spettacolo dal vivo, è quello di forzare l'interpretazione dei segni. Un esempio può essere offerto dalle costruzioni verticali che compongono la scenografia di *Madre Courage*: guardandole nelle fotografie di scena richiamano alla mente le torri di vedetta che presidiavano i campi di sterminio, ma in mancanza di qualunque rilievo da parte degli osservatori del tempo è impossibile verificare se questa impressione fosse condivisa. Ci sono casi, tuttavia, in cui un segno è talmente lampante da autorizzare l'analogia anche in assenza di ulteriori conferme: il riferimento è alle scene in cui è più evidente la disumanizzazione e riduzione dell'uomo ad animale da fatica. Il dramma di Brecht si apre e si chiude sull'immagine di esseri umani utilizzati come bestie da soma – in principio il carro è tirato da Eilif e Schweizerkas, in ultimo dalla sola protagonista –, che agli spettatori del

Teatro Statale Yiddish non potevano non ricordare le testimonianze dei sopravvissuti ai campi di sterminio, costretti a lavorare fino allo sfinimento, chini sotto ogni genere di peso.

La presenza problematica della Shoah nel teatro polacco è stata di recente oggetto di analisi da parte di Grzegorz Niziołek, che ha pubblicato sul tema un corposo studio. *Il teatro polacco dell'Olocausto* si compone di due sezioni: nella prima l'autore analizza il teatro polacco del dopoguerra alla luce dell'esperienza della società polacca, divenuta spettatrice della particolare violenza verso i conterranei di origine ebraica e dell'altrettanto diffuso processo di rimozione di questa esperienza. La riflessione di Niziołek si fonda sulla distinzione freudiana tra rappresentazione e ripetizione e sul concetto di rimozione, quel processo inconscio che consente di escludere dalla coscienza determinate rappresentazioni – pensieri, immagini e ricordi di oggetti-eventi del passato inassimilabili – mentre il portato affettivo a esse connesso viene spostato o soppresso. In conseguenza del processo di rimozione, le tracce mnestiche prive di un carico affettivo tornano alla coscienza come rappresentazioni neutrali, senza suscitare vive reazioni emotive. Secondo Niziołek il teatro in Polonia avrebbe giocato un ruolo privilegiato sia nel preservare uno stato di rimozione, sia nel tentare di scardinarlo. Il teatro sarebbe diventato inoltre il luogo della ripetizione: a essere costantemente richiamati non sarebbero stati gli eventi rimossi, che avrebbero richiesto una rappresentazione diretta e leggibile per gli spettatori, ma la rimozione stessa.<sup>150</sup>

La seconda sezione del libro prende invece in esame numerosi esempi tratti dalla produzione teatrale che va dall'immediato dopoguerra ai giorni nostri, analizzando le opere dei principali artisti polacchi del Novecento e dei primi anni Duemila: Leon Schiller, Józef Szajna, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, per citare solo i più noti. Autori che, in modo molto diverso, hanno fatto i conti con il discorso pubblico legato all'Olocausto e con un contesto storico che mirava a incanalare le energie della società verso la ri-

150. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013, p. 33.

costruzione del paese, a scapito della riflessione sul recente passato.

Occorre sempre tenere presente che il teatro polacco del secondo Novecento si forma in uno spazio sociale e geografico che è stato epicentro dello sterminio e in cui le tracce materiali, affettive ed etiche dell'omicidio di massa perpetrato dai nazisti si sono iscritte nella memoria delle persone, nella lingua, nei testi artistici e nella realtà materiale. Tracce la cui individualizzazione o il cui occultamento sono divenute pratiche sociali quotidiane.<sup>151</sup> Tuttavia, proprio l'eccessiva visibilità della Shoah avrebbe reso la cultura polacca un luogo dal quale essa «si vede male».<sup>152</sup> Lo studio di Niziołek analizza le modalità attraverso cui questa cattiva visione ha preso forma nel teatro: su questo fenomeno di ambliopia avrebbero gravato da una parte il paradigma romantico e martirologico del teatro polacco, che impediva di vedere la sofferenza specificatamente «ebraica», e dall'altra la tendenza generale a un'interpretazione universalizzante e metaforica suggerita dal pensiero internazionalistico comunista e spesso sintetizzata dalla frase «gli uomini hanno approntato questo destino per altri uomini».<sup>153</sup> Con queste prospettive distorte sono stati letti anche gli spettacoli di Kantor e Grotowski: in *Akropolis* (1962) e nella *Classe morta* (1975), ad esempio, il riferimento al genocidio ebraico era terribilmente visibile, eppure alcuni osservatori furono indotti a non vederlo, a generalizzare le immagini concentrazionarie e a sottovalutare i motivi ebraici. C'era da parte del regime – ma a giudizio di Niziołek anche della società stessa – una resistenza nei confronti della rimmemorazione dell'Olocausto, che ha prodotto la repressione di quella memoria e di un trauma con il quale il teatro polacco ha ripreso a confrontarsi soltanto negli ultimi anni (peraltro con un senso di grande urgenza).

151. Ivi, p. 84.

152. Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007, pp. 22-23.

153. Sono le parole poste a esergo del libro *Medaglioni*, composto da Zofia Nałkowska nel 1945, pubblicato l'anno seguente e divenuto presto un classico della letteratura polacca. Il volume riunisce sette testimonianze di vittime e spettatori del genocidio nazista, raccolte dalla scrittrice durante il lavoro presso la Commissione centrale d'inchiesta sui crimini tedeschi in Polonia. In italiano l'opera è stata pubblicata negli anni Cinquanta e ripubblicata di recente nella stessa traduzione: Zofia Nałkowska, *Senza dimenticare nulla*, trad. Bruno Meriggi, a cura di Giulia De Biase, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.

Viene spontaneo domandarsi se il teatro yiddish fosse avvin-  
to in questo sistema o se, anche grazie alla sua alterità lingu-  
stica, abbia in qualche modo saputo resistere alla rimozione e  
all'universalizzazione. È credibile che la lingua yiddish lo abbia  
reso un luogo da cui era possibile vedere ciò che nella lingua  
polacca restava in ombra? È pensabile che la predilezione di  
Ida Kaminska per ruoli di madri sofferenti, e in generale per  
personaggi positivi, avesse anche lo scopo di risvegliare nello  
spettatore l'empatia per la specifica condizione ebraica, che  
anni di guerra e di successiva omogeneizzazione ideologica  
avevano soffocato? L'ipotesi che si vuole proporre è che la  
figura materna ritratta da Ida abbia contribuito ad avvicinare,  
tramite un dolore che certo molti in sala condividevano, l'e-  
sperienza ebraica e polacca, mentre la lingua e la recitazione  
degli attori yiddish, sempre percepita come esotica e "visto-  
sa", abbiano invece permesso di rimettere a fuoco la presenza  
ebraica nella sua irriducibile alterità identitaria e culturale.

Nell'immediato dopoguerra circolavano diversi spettacoli  
imperniati sulla tematica bellica e con personaggi di naziona-  
lità ebraica; l'unico a porli al centro di un'opera teatrale fu  
però Leon Schiller, che nell'ottobre del 1946 allestì *Pasqua*,  
opera di Stefan Otwinowski che affronta la convivenza di  
ebrei e polacchi in un villaggio. Lo spettacolo suggeriva che  
la comune lotta contro i tedeschi avrebbe potuto inaugurare  
una nuova relazione tra la popolazione ebraica e quella po-  
lacca: si trattava di un messaggio di speranza che assumeva  
un particolare rilievo visto che solo qualche mese prima aveva  
avuto luogo il pogrom di Kielce, di cui si è parlato nel primo  
capitolo. Negli anni successivi, per ragioni sia psicologiche  
che politiche, gli ebrei sarebbero spariti dal discorso pubbli-  
co e dalle scene teatrali. Anche quando l'esperienza ebraica  
veniva evocata, in letteratura o in teatro, la rappresentazione  
della diversità era oggetto di rigorose negoziazioni e restrizio-  
ni. Soltanto a partire dagli anni Sessanta il teatro avrebbe co-  
minciato a occuparsi dello sterminio nazista, che fino a quel  
momento aveva perlopiù evitato, con spettacoli che talvolta  
affrontavano il tema in maniera diretta, talvolta lo ponevano  
al confine del visibile e del dicibile, a volte ancora lo espone-  
vano apertamente ma perdendone i riferimenti concreti.<sup>154</sup>

154. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady* cit., p. 61.

Un pericolo, quest'ultimo, che il Teatro Statale Yiddish non corse mai. Alcuni testimoni dell'epoca ci assicurano che in *Madre Courage* di Kaminska il richiamo alla condizione ebraica e alla Shoah fu evidente fin dalla prima versione, anche in assenza di riferimenti attualizzanti come quelli scelti dal Teatr Ziemi Mazowieckiej. Bisogna infatti considerare che non solo molti degli artisti ma anche una buona parte dei critici attivi nelle prime decadi del dopoguerra erano scampati per poco allo sterminio: era questo il caso, ad esempio, di Kott, Szydłowski e Wróblewski, il quale scrisse apertamente che «attraverso Madre Coraggio si rivolge a noi la Niobe dell'epoca dei forni».<sup>155</sup>

Una collocazione storico-etnica ripresa alla lettera dallo scrittore-moralista Jerzy Zawieyski,<sup>156</sup> per il quale la creazione di Ida richiamava espressamente l'«epoca dei forni» (espressione che era stata inventata da Adolf Rudnicki) e il tempo del disprezzo.<sup>157</sup> In occasione del cinquantenario della carriera teatrale dell'attrice, Zawieyski scrisse un ricordo da spettatore riconoscente, confessando di non avere visto molte sue creazioni, forse di essersi perso le più importanti, ma di sentire vicino il suo lavoro. Lo scrittore aveva conosciuto meglio Ida negli anni Quaranta, ma aveva

155. Andrzej Wróblewski, *Niobe*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy artystycznej* cit., p. 45.

156. Jerzy Zawieyski (1902-1969, pseudonimo di Henryk Nowicki): drammaturgo e saggista, attivista politico, deputato alla Dieta e membro del Consiglio di Stato (1957-1968). Negli anni precedenti la Prima guerra mondiale membro della sinistra del movimento popolare, studiò arte drammatica a Cracovia ed entrò a fare parte di Reduta. Pur avendo rinunciato alla carriera d'attore continuò a intrattenere legami con il mondo del teatro come critico e drammaturgo. Nel 1933 conobbe Stanisław Trębaczewicz, futuro professore all'Università Cattolica di Lublino e suo compagno per tutta la vita. Durante la Seconda guerra mondiale prese parte alla resistenza. Nel 1942 si riavvicinò al cattolicesimo, che da quel momento in avanti avrebbe informato la sua scrittura. Nel dopoguerra fu attivo come pubblicista, legato alle riviste «Tygodnik Powszechny» e «Znak», dal 1949 al 1955 il governo gli impedì di pubblicare a causa delle sue relazioni con il Club dell'Intelligenza Cattolica e con le gerarchie ecclesiastiche. Nel 1965 fu eletto alla Dieta per la lista del Fronte di Unità Nazionale. Dopo il marzo 1968 si espresse in difesa degli studenti universitari che erano stati picchiati durante le proteste e tale posizione gli costò la carica nel Consiglio Nazionale e l'accusa di essere un elemento reazionario. Fu uno dei simboli della sinistra cattolica e insieme il simbolo della resistenza allo stalinismo in ambito culturale. Ricoverato in clinica in seguito a un'emorragia cerebrale, morì dopo essere caduto da una finestra: ufficialmente si parlò di suicidio, anche se alcuni avanzarono il dubbio che si fosse trattato di un omicidio politico.

157. Jerzy Zawieyski, *Na jubileusz Idy Kamińskiej*, in *Ida Kamińska. 50 lat pracy artystycznej* cit., p. 29.

sentito parlare di lei fin dai tempi in cui era membro di Reduta, nel biennio 1926-1928. In una delle riunioni, infatti, Mieczysław Limanowski aveva parlato con calore di Ester Rokhl Kamińska, una straordinaria attrice del teatro ebraico da poco scomparsa.<sup>158</sup> Anche Juliusz Osterwa aveva più volte attirato l'attenzione degli allievi-attori sul teatro ebraico che si trovava a Vilnius e li aveva incoraggiati a osservare il lavoro dei colleghi, in particolare quello di Ida. Il giovane Zawieyski aveva visto l'attrice nel melodramma *L'orfana Chasia* (e forse, lui stesso non ne è sicuro, in una versione del *Dibbuk*), e da quel momento non si era perso nessuno dei suoi spettacoli. Nel dopoguerra, poi, l'aveva ammirata in due ruoli che giudicò «geniali»: quello di Otilia nel *Franco Quinto*, ma ancor più quello di Madre Courage. Nella sua interpretazione il personaggio brechtiano «assurgeva alle dimensioni di un simbolo, di un gesto eroico da tragedia antica»,<sup>159</sup> ma custodiva un referente ben preciso perché incarnava «la madre della nazione che nel nostro tempo e di fronte ai nostri occhi ha vissuto la più immane delle tragedie».<sup>160</sup>

Nel ruolo [di Madre Courage] Ida Kamińska ha detto molto più di quanto fosse contenuto nelle battute e nella trama dell'opera. Da grande artista qual è, ha oltrepassato le contingenze reali di un'epoca distante [...] non per seguire un'idea immaginaria, ma per incarnarsi nella vita concreta di una donna-madre, in un periodo storico concreto, contemporaneo, che era ben noto sia a lei sia agli spettatori. Per come l'ho intesa io, Kamińska ha offerto la più perfetta testimonianza della tragedia degli ebrei, una tragedia impossibile da comprendere tanto con l'immaginazione quanto con la ragione. [...] Il ruolo dell'attrice era più che un ruolo [...] era un'opera artistica e sociale.<sup>161</sup>

Zawieyski precisa di non conoscere la lingua yiddish, ma di avere sempre avuto l'impressione di comprendere tutto perché l'attrice era capace di trasmettere i contenuti dell'opera «con i segni della sua arte attoriale, che esprimevano

158. Ivi, p. 28.

159. Ivi, p. 29.

160. *Ibid.*

161. *Ibid.*

qualcosa in più della sola parola». <sup>162</sup> Un'arte "sincera" che lo scrittore avrebbe ritrovato, in seguito, nell'attrice francese Maria Casarès. <sup>163</sup> Artista e drammaturgo, Zawieyski era un osservatore sensibile e forse poco conta che stando ai suoi diari, pubblicati di recente, sembrerebbe avere scritto questo ricordo più per volontà di prendere posizione contro la propaganda antisemita che per reale trasporto nei confronti dell'arte di Ida. <sup>164</sup>

Interrogato da chi scrive a proposito delle considerazioni di Zawieyski, lo scrittore Henryk Grynberg – che, lo ricordiamo, aveva compiuto l'apprendistato da attore nella compagnia di Ida – ha risposto:

Penso che le più grandi creazioni di Ida Kaminska siano state Madre Courage e la madre-nonna in *Gli alberi muoiono in piedi*, un melodramma argentino senza alcuna pretesa al quale ha conferito qualità simboliche, distaccandosi dalle interpretazioni di celebrità quali Hanna Rovina e Mieczysława Ćwiklińska. In *Madre Courage*, Kaminska ha trovato il giusto equilibrio tra l'univoco espressionismo antibellico (e anti-capitalistico!) di Brecht e il proprio tradizionale realismo ebraico e questa duplice visione ha offerto agli spettatori molti più stimoli intellettuali ed emozioni. Ne sono stato testimone oculare, perché ho visto il Berliner Ensemble e Helene Weigel nelle repliche in Polonia.

Sono d'accordo con Jerzy Zawieyski nel ritenere che in questa tragedia universale Ida Kaminska abbia messo in luce la

162. Ivi, p. 30.

163. María Victoria Casares Pérez (1922-1996): attrice di cinema e teatro di origine spagnola. Considerata tra le più grandi attrici drammatiche francesi, in teatro collaborò, tra gli altri, con Jean Vilar e Albert Camus. Interprete di classici del cinema degli anni Quaranta e Cinquanta come *Les Enfants du paradis*, nel 1947 prese parte alla creazione radiofonica di Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

164. Il 17 luglio del 1967 Zawieyski appunta sul suo diario che Andrzej Wróblewski, redattore del bisettimanale «Teatr», gli ha fatto visita chiedendogli di scrivere un articolo da inserire nel libretto del giubileo composto in onore dell'attrice yiddish. Lo scrittore annota che «a causa della sfavorevole situazione per gli ebrei ho acconsentito a scrivere qualcosa» e, dopo cinque giorni, «finalmente ho scritto un articoletto per il libro del giubileo dedicato a Ida Kamińska». Il 18 settembre, giorno in cui telefona a Władysław Gomułka per chiedergli un appuntamento per intercedere e fare ottenere il passaporto al cardinale Stefan Wyszyński, scrive: «In serata al giubileo di Ida Kamińska, per rendere manifesta la mia partecipazione. Dopo il primo atto sono uscito. Come dimostrazione era sufficiente. In serata, lavoro al mio dramma». Jerzy Zawieyski, *Dzienniki 1960-1969*, vol. II, Ośrodek KARTA, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012, pp. 674-675; p. 688.

condizione ebraica, alla quale ascrivo il commercio della vita, a prezzo della vita, e la volontà di sopravvivere a dispetto di tutto e a ogni costo, e per questa scoperta merita un plauso. Non mi stupisco che critici americani come Harold Clurman non lo abbiano capito. Del resto in America non hanno colto neppure gli aspetti ebraici nella versione teatrale del *Diario di Anna Frank*.

In *Madre Courage* Kaminska mi ha affidato due piccoli ruoli, grazie ai quali posso scrivere nel mio curriculum che da metà ottobre a metà dicembre del 1967 ho recitato a Broadway e – a dispetto di quanto sostengono alcuni recensori americani – di fronte a una sala piena.<sup>165</sup>

Grynberg conferma l'impressione di Zawieyski che la versione kaminskiana di *Madre Courage* provocasse sulla scena una liberazione di senso legata alla peculiare condizione ebraica e un approfondimento dell'intima comunicazione tra attori e spettatori. Un livello ermeneutico con connessioni e strutture significanti che non tutti gli osservatori, però, seppero o vollero cogliere.

A tale proposito, è utile riprendere l'esempio portato da Grynberg in merito alla "cattiva visione" statunitense nella trasposizione scenica del *Diario di Anna Frank* (1955) e confrontarlo con la ricezione polacca della stessa opera. La versione creata dagli sceneggiatori cinematografici Frances Goodrich e Albert Hackett per il pubblico di Broadway fu concepita come un atto di rielaborazione del trauma bellico e come un sostegno all'ideologia dell'ottimismo americano. Due anni più tardi la stessa opera andò in scena al Teatr Dramatyczny di Varsavia, costruito dopo la guerra sul confine del ghetto ebraico, suscitando negli spettatori l'impressione sconvolgente di assistere al ritorno dei morti. L'identità ebraica dei protagonisti del *Diario di Anna Frank*, che gli autori newyorchesi avevano volontariamente occultato per universalizzare il significato dell'opera, era invece estremamente visibile per il pubblico varsaviano, memore della Shoah e spettatore in quegli anni di disgelo di nuove manifestazioni antisemite.<sup>166</sup>

Allo stesso modo, il pubblico riunito nella sala del Teatro Statale Yiddish non poteva non scorgere tra le righe dell'av-

165. Intervista dell'autrice a Henryk Grynberg, cit.

166. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady* cit., pp. 84-85.

ventura della vivandiera Fierling la vita di una Madre Courage ebrea che attraversa la storia e parla alla contemporaneità, incarnando un'esperienza di sradicamento allo stesso tempo collettiva e individuale, privata e nazionale. Una recensione in lingua yiddish pubblicata nel 1967 ci descrive l'epilogo del dramma, in cui la protagonista, nonostante la resistenza e l'inflessibilità, assiste impotente alla distruzione della propria famiglia e viene sopraffatta da un «definitif churbn». <sup>167</sup> Negli anni Sessanta il termine *churbn* non era ancora stato scelto per designare specificatamente la Shoah ma, richiamandosi alla distruzione del tempio di Gerusalemme, veniva utilizzato per indicare tutte le catastrofi subite dal popolo ebraico da quel tragico momento in avanti. Il recensore che associa il destino di Madre Courage all'*churbn* fa perciò riferimento tanto allo sterminio nazista, quanto ai numerosi altri anelli nella catena di persecuzioni che contraddistingue l'esperienza ebraica.

Più in generale nello spettacolo, a fianco del tema della Shoah, emerge con decisione il motivo della diaspora, già ampiamente esplorato nella letteratura ebraico-polacca del ventennio tra le due guerre. Nell'erranza di Madre Courage è possibile allora riconoscere la peregrinazione cui è condannato l'ebreo fin dalla cattività babilonese: privo di radici, costantemente minacciato e perseguitato, solo in mezzo a nazioni estranee. In letteratura, la diaspora ebraica non traduceva soltanto una dimensione storica espressione di un destino collettivo, ma anche un'esperienza individuale di sradicamento, di attraversamento di una terra che non è più (o non è mai stata) casa. In una lirica degli anni Trenta della poetessa (e attrice amatoriale) Irma Kanfer, questo destino di esilio era personificato proprio dall'attore ebreo: «Na nostalgiję chorzy,/ ciagna, ciagna/Dniem, nocą – Żydzi – tułacze – aktorzy» (Malati di nostalgia,/tirano avanti, tirano avanti/Giorno e notte – gli ebrei – gli erranti – gli attori). <sup>168</sup>

E così, nella scena finale di *Madre Courage* più volte rievocata dagli osservatori, a «tirare avanti» è ancora una donna

167. Daniel Ginzberg, *Banajung fun „Muter Kuraj” in Idishn Meluche-Teater in Varshe*, «Folks-Shtime», 8 agosto 1967.

168. Irma Kanfer, *Żydowsky aktorzy* (Gli attori ebrei), in *Dwa akordy*, Kraków 1936, cit. in Eugenia Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Universitas, Kraków 1992, p. 189.

**Indomita  
yidische mame.  
Ida Kaminska  
e la sua  
famiglia teatrale**

ebrea, un'attrice, alla vigilia di un nuovo esilio dalla propria patria, rivelatasi soltanto una tappa provvisoria. Lo sfondo bianco in cui si immerge l'ebrea Madre Courage rappresenta allora anche il fallimento di ogni sforzo di radicamento, reale e simbolico, nel paesaggio polacco, un paesaggio che tanta parte aveva avuto nel descrivere la complessa identità ebraico-polacca nel ventennio. L'illusione di appartenere a una doppia patria, geografica e spirituale (la Polonia e Eretz Israel), in relazione alla quale costruire la propria cangiante identità, è qui definitivamente svanita. Sul palco resta una donna dal volto spaventato, un'attrice senza più un teatro, un'ombra proiettata su uno sfondo incolore.

**PAŃSTWOWY TEATR ŻYDOWSKI** **ד"ר ישער זידישער טעאטער**  
 im. E. R. KAMIŃSKIEJ א.ר.א. קאמינסקא  
 DIRECTION | DIEROWNIK ARTYSTYCZNY יידישקייטס רעזענזאיער לייטער  
**IDA KAMIŃSKA**  
 Warszawa, ul. Królewska 13

**21, 22, 23, 24, 30 lipca**  
**BERTOLT BRECHT**  
**MATKA COURAGE**  
**I JEJ DZIECI**  
 Kronika wojny trzydziestoletniej w 2 częściach (11 obrazach)

**בערמאטל ברעכט**  
**מוטער קוראזש**  
 אַ בראַנדיק פון סטויבעריקן קריג אין 3 טיילן נאָו בילדערן

Przekład i inscenizacja: **IDA KAMIŃSKA** איבערזעצונג און רעזישע:  
 Muzyka: **Paul Dessau** מוזיק:  
 Scenografia: **Zenobiusz Strzelecki** סענאגראפיע:

Udział biorą: עס נעמען אָנטייל:  
**Ida Kamińska, Juliusz Berger, Seweryn Dalecki, Izaak Dogim, Dina Fijałkowska,**  
**Maria Frydman, Henryk Grynberg, Ruth Kamińska, Estera Kowalska, Karol Latowicz,**  
**Herman Lercher, Marian Melman, Józef Retik, Samuel Rettig, Abraham Rozenbaum,**  
**Marian Rudeński, Szymon Szurmiej, Michał Szwejlich**

---

**Abonamenty ważne** Początek o godz. 19.30 **Abonamenty ważne**

---

**UWAGA! Teatr zradiofonizowany. Widz może jednocześnie słuchać tłumaczenia w języku polskim**

Przedprzedaż biletów w kasie Teatru codziennie od godz. 10-13 i od 16 do rozpoczęcia przedstawienia oraz w TSKŻ, ul. Nowogrodzka 5.  
 Wszystkie placówki „Orbisu” prowadzą przedprzedaż biletów na 7 dni naprzód od godz. 11-18, placówka „Orbisu” przy ul. Brackiej 16  
 od godz. 8 do 19-tej oraz kasa „SPATIF-u” Al. Jerozolimskie 25. Telefon: 26-19-02 i 26-21-89

Figura 17. Manifesto bilingue delle repliche di *Madre Courage* presso il Teatro Statale Yiddish di Varsavia. In calce viene segnalato che il teatro è stato "radiofonizzato" e che lo spettatore avrà la possibilità di ascoltare contemporaneamente la traduzione in polacco. Luglio 1967.



Figura 18. Il sipario di *Mutter Kuraj un ire kinder*.

*Questa fotografia di scena e le seguenti sono state realizzate da Franciszek Myszkowski.*

aA



Figura 19. Scena 1. Da sinistra, Madre Courage (Ida Kaminska) tira il carro insieme ai figli Katrin (Ruth Kaminska) e Schweizerkas (Juliusz Berger). Di fronte a loro, di spalle, un reclutatore.



Figura 20. Scena vi.  
Madre Courage al culmine  
della propria carriera di  
commerciante.

307



Figura 21. Scena III. Da sinistra, il cuoco (Seweryn Dalecki), il cappellano (Meir Melman) e Madre Courage discutono di guerra e di politica.



Figura 22. Scena III. Due spie arrestano Schweizerkas e lo conducono di fronte a Madre Courage, che finge di non conoscerlo.

aA



Figura 23. Scena III. Madre Courage rinnega il figlio, condannandolo a una sepoltura poco onorevole.

*Mutter Kuraj  
un ire kinder*



Figura 24. Madre Courage china sul corpo di Kattrin. Alle sue spalle, la famiglia di contadini a cui affiderà la sepoltura della figlia.

aA

309



Figura 25. Rimasta sola, Madre Courage si riattacca ancora una volta alle stanghe del carro e riprende il cammino.

#### IV. *Hope against Hope*

Con l'esilio della famiglia Kaminski dalla Polonia il progetto teatrale incarnato da Ida si avvia definitivamente verso il tramonto. Il figlio Wiktor ricorda che per la madre l'espatrio coincise con la fine di un mondo e la rovina di tutto ciò che aveva contribuito a costruire nei decenni precedenti.<sup>1</sup> Partendo, l'artista si lasciava alle spalle cinquant'anni di ininterrotto lavoro sulle scene, sostenuto dalla fedeltà del pubblico, dalla stima dell'ambiente teatrale e, negli ultimi decenni, dall'apparato statale, eppure – nonostante l'età avanzata e la mortificazione subita – affrontò l'incognita del futuro con immutata energia e fiducia. E anche quando quest'ultima, con il passare del tempo, venne a mancare, restò a sorreggerla fino alla fine un'incrollabile operosità. Gli anni che separano il trasferimento dalla morte furono contrassegnati dai continui sforzi di Ida per fondare un teatro artistico professionale in lingua yiddish, dapprima negli Stati Uniti e poi in Israele. A questo ambizioso progetto l'artista dedicò l'ultima fase della propria vita, sperando di riuscire a trapiantare, almeno in parte, nella nuova realtà quanto aveva creato a Varsavia.

1. Adam Downarowicz, *Teatr życia*, «Kurier Lubelski», 10 settembre 1999.

A posteriori, tutti i commentatori sembrano concordi nel ritenere che Ida abbia compiuto un enorme errore di valutazione, forse accecata dal successo ottenuto dal film premio Oscar *Il negozio al corso*, e nel suggerire che sarebbe bastato attendere che il clima politico in Polonia migliorasse per riprendere la propria attività. Di certo l'artista credette alle numerose promesse informali e agli inviti calorosi ricevuti durante la tournée newyorchese del 1967, ma non era un'ingenua e conosceva le difficoltà a cui andava incontro. Eppure ~~sembrarono~~ un'alternativa preferibile al futuro che sembrava profilarsi in Polonia, dove i lavori per la costruzione della nuova sede del teatro yiddish erano stati sospesi, dove le era stato revocato il permesso di viaggi di lavoro, passato sotto silenzio il contributo al film *L'abito nero* e dove il governo le aveva fatto capire che le tournée previste negli Stati Uniti, nei paesi scandinavi e a Berlino Est sarebbero state annullate. Nel 1968, all'età di sessantanove anni, l'artista si trovò costretta a ridefinire le proprie convinzioni: «La massima che ha guidato tutta la mia vita – siamo prima di tutto esseri umani e poi ebrei – [è stata ribaltata] dal discorso di Gomulka: in quel momento mi sono sentita, soprattutto e anzitutto, ebrea».<sup>2</sup> Questo drammatico cambio di prospettiva avrebbe spinto il figlio Wiktor a compilare i documenti d'espatrio indicando nella sezione “motivo della partenza”: «nazionalità ebraica».<sup>3</sup> Decisa a non tollerare la campagna d'odio orchestrata dal governo filo-sovietico, Ida rassegnò le dimissioni da direttrice artistica del Teatro Statale Yiddish e, dopo avere dovuto rimandare la partenza a causa dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia, diede infine l'addio a Varsavia accompagnata dalla commozione e dall'indignazione di molti cittadini polacchi.

L'approdo a New York il 27 novembre 1968, salutato con entusiasmo sia dalla stampa in lingua inglese sia da quella yiddish, inaugurò la stagione estrema della dinastia Kaminski. Dopo la sfortunata tournée canadese di *Mirele Efros* e i problemi di salute, nell'estate del 1969 Ida raccolse attorno a sé un nuovo gruppo di compagni d'avventura, intenzionati

2. *Popołudnie u Idy Kamińskiej*, a cura di Anna Ćwiakowska, «Nowiny Kurier», 13 giugno 1975.

3. IPN BU 1368/5649, Atti personali del cittadino straniero Wiktor Melman, Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.

a fondare un teatro yiddish di alto profilo artistico. Il nuovo Ida Kaminska Yiddish Art Theatre si presentava come una compagnia senza scopo di lucro, supportata economicamente dalla comunità ebraica e nata dal desiderio di dare un futuro alla cultura teatrale yiddish attraverso un repertorio che abbracciava classici della letteratura e drammi moderni in traduzione, racconti dello *shtetl*, dell'immigrazione e della contemporaneità. La compagnia era stata istituita e ufficialmente amministrata da una fondazione sorta sotto gli auspici dell'American Jewish Congress, la Friends of Ida Kaminska, che aveva per presidente Ben-Zion Goldberg, genero di Sholem Aleichem, e annoverava nel direttivo amici di lunga data di Ida come l'attrice Celia Adler e lo storico Zalmen Zylbercweig, oltre a nuove conoscenze del mondo teatrale ebraico americano come l'attore e musicista Theodore Bikel e perfino un paio di rabbini.<sup>4</sup>

Nell'autunno del 1969 debuttò al centralissimo Roosevelt Theater di Union Square *Gli alberi muoiono in piedi*, dramma scelto da Ida in virtù della tematica non strettamente ebraica e della propria consolidata esperienza nell'allestimento. A dispetto dell'ammirazione che circondò l'iniziativa e delle buone critiche ricevute alla prima dello spettacolo, l'esperienza di gestione privata di un teatro si scontrò con una serie di difficoltà organizzative, legate alla cattiva acustica e alla cogestione dello spazio con altre associazioni, e la stagione si chiuse economicamente in perdita. Per qualche anno Ida avrebbe difeso con insistenza il proprio progetto, portando in giro per gli Stati Uniti un programma composto da estratti di drammi (tra cui *Mirele Efros*), poesie (ad esempio *Noi ebrei* di Julian Tuwim) e canzoni popolari yiddish di autori come Shloime Prizament, così rispondendo a chi le domandava se fosse proprio necessario tenere in vita un teatro yiddish: «È necessario che esistano gli ebrei? Se la risposta è no, allora neanche il teatro yiddish è necessario. Ma se la risposta è sì, allora gli ebrei hanno il diritto di esistere come tutti gli altri popoli, hanno diritto a una cultura e a una tradizione. Che razza di popolo è quello che non ha una lingua, una cultura e un teatro?».<sup>5</sup>

4. Collezione RG 994, Ida Kaminska and Meir Melman Papers, 1960-1980, scat. 1, YIVO, New York.
5. *Tradition? That's What Kaminska Wants*, [...], 9 maggio 1971.

Con il passare degli anni, l'attrice si sarebbe arresa alla mancanza di interesse nel progetto culturale yiddish da parte delle istituzioni ebraiche, tanto negli Stati Uniti quanto in Israele, al punto da concludere il proprio libro di memorie con parole di profonda disillusione:

Ho deciso che non mi farò più avanti con la mia *idée fixe*: che in una terra di milioni di ebrei dovrebbe esserci un buon teatro yiddish stabile, in cui gli attori non dovrebbero guadagnare troppo e al quale provvederebbero con un piccolo sussidio alcuni patrocinatori mossi da filantropia [...] Non lavoro. [...] Non sono in grado di realizzare la missione della mia vita.<sup>6</sup>

### 1. Il fiume carsico dello yiddish

A ben vedere il fallimento del progetto culturale yiddish di Kaminska era già iscritto in ciò che, a prima vista, sembrò regalarle nuova popolarità e maggiori prospettive: il premio Oscar per il film cecoslovacco *Il negozio al corso*. Non perché, come molti sembrano insinuare, il successo le avrebbe “dato alla testa”, ma perché quel film e le pellicole che seguirono annunciavano una possibile resa di fronte alla necessità di recitare in lingua yiddish. Una resa che, salvo le eccezioni di cui si è detto nel capitolo precedente, l'artista confinò esclusivamente all'ambito cinematografico, difendendo fino all'ultimo il diritto a un teatro in lingua yiddish, ma che nondimeno preconizza anche l'isterilimento della sua missione teatrale. Dopo *Il negozio al corso* Ida prende parte ad altre quattro pellicole, che riscuotono un successo decisamente inferiore ma che, come la prima, sono interpretate in una lingua diversa dallo yiddish: il polacco nel caso dei già citati film per la televisione *Addio a Maria* (1966) e *L'abito nero* (1967); l'inglese per quanto riguarda il film *L'angelo Levine* (1970) e il monologo televisivo *La testimone di Mandel'stam* (1975).

Con l'abbandono progressivo della lingua yiddish – per esigenze di mercato nel caso del cinema o per l'esaurirsi di occasioni (e di pubblico) per quanto riguarda il teatro – vengono meno le basi stesse su cui si era costruita la poetica di Ida Kaminska. Se infatti è la possibilità di ascolto che rende sensato il narrare e «un'identica pietas avvolge entrambe le dimensioni. Ma ascolta chi conosce la lingua del racconto,

6. I. Kaminska, *My life* cit., p. 299.

chi già sa il racconto, chi può parteciparvi, correggendolo, arricchendolo, rivivendolo, chi *ne vive*»,<sup>7</sup> quando viene a mancare la lingua del racconto il poeta si trova circondato dal vuoto.<sup>8</sup> In assenza di chi ascolta il racconto e lo nutre con la propria vita, il gesto del narratore-attore si ripiega su se stesso e la sua voce può dare origine soltanto a un soliloquio, come nel caso del film *La testimone di Mandel'stam*.

Kaminska interpreta Nadežda, pittrice e scrittrice sua coetanea che dedicò la vita a salvare dall'oblio il ricordo del marito, il poeta ebreo russo Osip Mandel'stam, e della sua opera. La sceneggiatura del film è un adattamento del primo volume di memorie della donna, composto attorno al 1964, giunto clandestinamente negli Stati Uniti e pubblicato per la prima volta in inglese nel 1970 con il titolo *Hope against Hope* (un gioco di parole con il nome dell'autrice, che significa appunto "speranza").<sup>9</sup> Nel libro Nadežda descrive il periodo che trascorre tra il primo arresto di Osip (1934), "colpevole" tra l'altro di avere scritto una poesia sarcastica sul «montanaro del Cremlino» Stalin, l'esilio insieme al marito sugli Urali e a Voronež, la vita di stenti cui sono costretti al ritorno a Mosca, e il 1938, anno del secondo arresto del poeta, condannato alla deportazione per attività controrivoluzionaria e morto poco dopo la cattura in circostanze mai chiarite. Dopo la scomparsa di Osip, Nadežda riesce a sfuggire la prigionia conducendo una vita nomade e consacrando i venticinque anni successivi a ripetere a memoria, incessantemente, le poesie del marito, perché non si avverasse la totale obliterazione auspicata dal potere.

Il film, prodotto dalla Canadian Broadcasting Corporation, si apre con un'introduzione del drammaturgo Arthur Miller, che ricorda con commozione la lotta della scrittri-

7. Massimo Cacciari, *La stella della narrazione*, in *Dallo Steinhof* cit., p. 234.

8. «Ida and her husband left for New York. I met her there. She thought that she would be able to found a Jewish theatre in New York. But it turned out to be impossible. Because the Jews in New York studied Hebrew, and as people used to say, they don't know theatrical jargon at all. Kamińska could only act in Yiddish. She knew Hebrew, but not well enough to perform in it. So she stayed in New York, in a void. They wanted her to settle in Israel, they awarded her great honours, but Hebrew was the dominant language there, as well. I attended her last performance, which she left half-dead, and she passed away soon after. She was a very sensitive woman and a beautiful person». Jan Kott, *Raised and Written in Contradictions* cit., p. 111.

9. In Italia il libro è stato pubblicato con il titolo *L'epoca e i lupi. Memorie*, Mondadori, Milano 1971.

ce russa e la resistenza del suo spirito contro l'amnesia di un'intera società; poi la macchina da presa si sposta su Ida Kaminska che, ritratta con alle spalle una fotografia del poeta, legge in russo la poesia *Voz'mi na radost*, una lode alla creatività e all'amore in un mondo che cominciava a vivere nella paura.<sup>10</sup> L'inquadratura successiva è un primissimo piano dell'attrice, che rievoca la notte del maggio 1934 in cui gli agenti dell'NKVD vennero a perquisire l'abitazione dei Mandel'stam e ad arrestare il poeta. Nell'arco di poco più di un'ora, Ida dà voce e corpo a una donna indomita, che si è trasformata in un archivio vivente per beffare la censura e ora percorre gli spazi angusti del proprio appartamento, niente più che un cucinino e una stanza da letto, interrompendo il lungo racconto solo per accendersi l'ennesima sigaretta o prepararsi il tè. Vestita con un abito modesto, la chioma grigia raccolta in un morbido chignon, l'attrice racconta la società russa immersa nel terrore comunista con severità e intransigenza, lo sguardo fremente e il corpo minuto innervati dall'urgenza di tramandare il diritto di ogni uomo a essere libero. È evidente che a prendere la parola non sia qui soltanto Nadežda Mandel'stam, ma la stessa Ida, la figlia Ruth e insieme a loro tutte le donne e gli uomini che nei decenni precedenti sono stati umiliati o condannati a morte a causa delle proprie idee o della propria origine. Commentando con un giornalista il lavoro sulla *Testimone di Mandel'stam*, Ida dichiara:

I must have the feeling that I am her. I feel I have no right to play her, that if I act it, it is already false. I must be her. She is a woman still living in Russia who speaks about everything. And after everything that has happened to her, what has she to lose? She is absolutely sure that things will change there. I do not know how. When I read this book, I was so moved: I saw her and him the whole time. Mandel'stam speaks of hope. She does. Not I. It is too late for me. I was never afraid. Not for me, though yes, for others. [...] Now I am too old not to speak the truth. America respects the truth and for this I like it. I wanted to tell, in my work

10. La poesia *Voz'mi na radost' iz moich ladonej* (Prendi dalle mie palme per tua gioia, 1920), tratta dalla raccolta *Tristia* (1922), è stata tradotta in italiano con il titolo *Sole e miele* da Renato Poggioli sulla rivista «Solaria», 6, 1931, p. 37.

and in my life, what I really felt. What can we do? What can happen? Something survives.<sup>11</sup>

La postura incarnata dall'attrice è intelligente e lucida, reca il segno della sofferenza patita ma anche la serenità di chi ha vissuto con coerenza e non ha più nulla da attendere, se non la morte. Nell'intervista Ida afferma di non condividere le speranze di Nadežda, ma le sue ultime parole sono ancora una volta un vigoroso moto di fiducia, un attestato di speranza che si erge contro ogni evidenza. Ciò che davvero, nell'adattamento televisivo, allontana l'attrice polacca dalla scrittrice russa è l'assenza di ironia, che emerge con forza dalle memorie della vedova Mandel'stam. Più che a una scelta deliberata, questa carenza va probabilmente ascritta alla difficoltà per Ida di recitare in inglese un ruolo così impegnativo. Grazie anche all'aiuto del produttore John McGreevy, che trascorse tre settimane a New York per «beat the English language into her head»,<sup>12</sup> Ida riesce nella difficile impresa di destreggiarsi con la lingua, ma inevitabilmente non arriva a penetrare un idioma che le rimane estraneo.

*La testimone di Mandel'stam* fu giudicato un lavoro intenso e commovente e sul momento riscosse anche un certo successo, come attestano le numerose recensioni e le lettere indirizzate alla produzione.<sup>13</sup> Eppure, chi sperasse di cogliere in questo documento – caduto successivamente nel dimenticatoio – una scintilla dell'opera di Ida Kaminska ne resterebbe deluso. Nel film non vi è traccia della peculiare

11. *Tradition! Actress Ida Kaminska describes the pain of losing one*, a cura di Urjo Kareida, «The Toronto Star», 28 dicembre 1974.

12. Blaik Kirby, *Kaminska superb in show CBC is almost hiding*, «The Globe and Mail», [...] 1975.

13. «This is a performance of translucent beauty and simplicity and immense power to convince», *Ibid.* «If a performance can be said to be perfect, hers was perfect. She was a little, grey, old lady, tough as leather but with a wide, free spirit. Every gesture, every movement conveyed information about the woman she was portraying. It was tragedy, certainly, but even more it was hope, the hope you get from knowing that the human spirit can *survive* under conditions harsher than most of us can even imagine. Both Ida Kaminska and CBC have produced a small but brilliant gem. Perhaps no other combination in North America could do so», Bill Musselwhite, [...], «The Calgary Herald», 10 aprile 1975. «Kaminska radiated with a dominant spirit, yet affected a humbleness that moved this solo performance into a class by itself. She told the widow's corrosive story with care and feeling», Adil, [...], «Variety», 16 aprile 1975. I documenti relativi a *Mandelstam's Witness* sono raccolti in RG 994 Ida Kaminska and Meir Melman Papers, 1960-1980, scat. 1, YIVO, New York.

qualità favolistica del teatro yiddish, che si esprime nella convergenza tra narrazione e Heimat, vocabolo tedesco privo di un preciso corrispettivo nella lingua italiana e che racchiude in sé il significato di terra-casa, di legame tra la propria storia umana e la lingua e i luoghi d'origine. Se, come abbiamo visto, nell'atto del narrare è la Heimat stessa (che è terra, linguaggio, leggenda) a narrarsi e chi narra è in realtà narrato dalla propria Heimat, l'approdo americano di Ida, esemplificato dal film, rivela che questa Heimat è definitivamente trascorsa. Il narrare non può più configurarsi come «l'unica patria possibile» – cosa ancora immaginabile nel dopoguerra polacco – ma diviene un'assenza, un non-luogo.<sup>14</sup>

Diverso è il caso di due progetti cinematografici a cui l'attrice aveva preso parte pochi anni prima: i personaggi tragici e materni interpretati nel *Negozio al corso* e nell'*Angelo Levine*, pur recitati perlopiù in una lingua straniera, sono infatti ancora intimamente pervasi dallo spirito dello *yiddishland*.

Attraverso la figura della vecchia merciaia Rozália Lautmannová, Kaminska riporta in vita il ricco microcosmo ebraico, immerso e intrecciato alla vita di un'anonima cittadina della Slovacchia alleata del Terzo Reich. Ogni gesto e ogni parola della donna raccontano di quel mondo, che di lì a poco sarebbe stato sterminato e che nel film si condensa nello spazio della casa-negozio in cui è ritratta la protagonista e nel riaffiorare improvviso sulle sue labbra della lingua yiddish. Il negozio da cui la pellicola trae il titolo è lo spazio più importante dell'azione ed è quasi un correlativo oggettivo del personaggio: prima di comparire sullo schermo, infatti, la figura di Rozália Lautmannová è introdotta da una panoramica della merceria e delle stanze private che, nel retrobottega, fungono da alloggio. La medesima panoramica sarà riproposta nel finale del film, quando la macchina da presa si soffermerà a lungo sulle stanze ormai vuote, come a suggerire che in esse aleggi ancora lo spirito della donna, uccisa accidentalmente dall'uomo che avrebbe voluto salvarle la vita. Nel corso del film questo luogo e i suoi oggetti racconteranno la protagonista spesso in maniera più diretta e intensa delle battute che pronuncerà: il ritratto delle figlie, emigrate negli Stati Uniti dopo la Prima guerra mondiale insieme a un ricco zio Yosele

14. M. Cacciari, *La stella della narrazione* cit., p. 235.

(Joe), dà voce al dolore di una comunità sgretolata, di una famiglia separata dall'emigrazione e di una madre rimasta senza figli; le pietanze della tradizione ebraica, preparate o rievocate dalla donna, segnalano una quotidianità ritmata da un tempo sacro che scorre in parallelo rispetto a quello della maggioranza della cittadina, così come le note di una canzone d'amore (la popolarissima *Tumbalalaika*), salendo da un vecchio grammofono, dischiudono un mondo di affetti nati e nutriti da una lingua orgogliosamente meticcia.

Lo yiddish torna anche nella sequenza chiave del film, che innesca l'epilogo tragico della vicenda. Attraverso la prospettiva di Tono Brtko (interpretato da Josef Kroner), il falegname "ariano" incaricato di rilevare l'esercizio dell'anziana Rozália, assistiamo dall'interno del negozio al raggruppamento forzato dei cittadini ebrei nella piazza principale del borgo per opera della milizia filonazista. A un tratto, da una stanza fa il suo ingresso la donna, si accorge che il negozio è stato aperto e, in collera con Tono, si avvia a passo spedito verso la portafinestra, decisa a chiudere le imposte per osservare il riposo del sabato. Nel vedere la confusione della piazza, però, rallenta il passo e si appoggia ai vetri. A causa della sua sordità non può udire la voce che dall'altoparlante sta elencando i cognomi e i nomi di tutti gli abitanti ebrei, diffondendo false rassicurazioni sulla loro futura collocazione in un campo di lavoro poco lontano. Mormora di non capire che cosa stia succedendo, mentre riconosce in quegli uomini messi in fila i suoi concittadini Blau, Elias, Mittelnau, Adler... Ora è Rozália a elencare i nomi dei conoscenti e a descrivere ad alta voce ciò che vede («bambini, valigie, grida»), mentre la macchina da presa inquadra alternativamente le persone sulla piazza in attesa della deportazione e la donna al chiuso della propria casa-negozio. Vediamo Ida da dietro la portafinestra nell'atto di osservare la scena, ha un'espressione spaventata e pronuncia parole che non possiamo sentire, mentre sui vetri si riflettono le immagini dei concittadini ebrei già simili a ombre, fantasmi che a loro volta sembrano guardarla. Smarrita, continua a ripetere di non capire cosa stia accadendo – «Ikh farshtein nisht» – e si rifugia in una stanza a pregare.

Ida, che nel corso del film recita in slovacco (con forte accento polacco), interpreta tutta la sequenza sopra descritta in yiddish: lingua che non viene utilizzata per dare una coloritu-

ra pittoresca al personaggio – come potrebbero far supporre le sporadiche esclamazioni della donna o il suo canticchiare la canzone amata dal marito – bensì come canale attraverso il quale si avvia il processo di conoscenza che determinerà i tragici destini dei due protagonisti. In tutto il film, del resto, l'elemento linguistico era stato messo continuamente in rilievo attraverso frequenti allusioni al mito della torre di Babele e attraverso l'inserzione della parola tedesca *jude* che, pronunciata da Tono in uno sforzo estremo di far capire alla donna le circostanze in cui si trovano, fa immediatamente riaffiorare alla memoria di Rozália il ricordo dei *pogrom*. Questa parola abbatte le ultime resistenze dell'anziana, gettandola nel terrore e costringendola a riconoscere che la violenza di cui ha già fatto esperienza si sta ripetendo: confusa, crede che la minaccia sia rappresentata da Tono e tenta di richiamare l'attenzione dei poliziotti riuniti nella piazza affinché l'aiutino. L'uomo, che invece sta cercando di salvarla, approfittando del fatto che il nome della donna non compare nella lista delle persone da deportare, la spinge in una stanza per celarla alla vista dei miliziani. Nel farlo ne causa involontariamente la morte e, oppresso dai sensi di colpa, dall'ingiustizia di cui è testimone e dalla propria impotenza – un crescendo di emozioni che viene reso attraverso rapide panoramiche della casa-negozio di Rozália – decide di togliersi la vita.

Dopo il trionfo del *Negozio al corso*, primo film in cui affrontava un soggetto ebraico, il regista ebreo slovacco Ján Kadár era stato sommerso da proposte di sceneggiatura analoghe. Alla fine del 1968 era emigrato negli Stati Uniti, un trasferimento rivelatosi, come per *Ida*, alquanto ostico e che lo aveva persuaso che l'industria cinematografica americana «generalmente tentasse di comprare e vendere non il talento [di un artista], ma il suo ultimo successo». <sup>15</sup> L'anno seguente Kadár dirige il film *L'angelo Levine*, ispirato a una novella dello scrittore newyorchese Bernard Malamud sull'incontro tra un sarto ebreo perseguitato dalle disgrazie e un misterioso ebreo afroamericano. Il soggetto era stato suggerito dal cantante e attore Harry Belafonte e il regista l'aveva accolto con entusiasmo perché, al di là dell'assurdo «antagonismo tra gruppi

15. Ján Kadár, *Closely Watched Films: Filmmaking and Politics in Czechoslovakia*, intervista a cura di Antonín J. Liehm, «International Journal of Politics», vol. 3, no. 1/2, 1973, p. 180.

etnici in cui il problema di essere bianchi o neri si intreccia con la questione ebraica»,<sup>16</sup> era interessato a esplorare una questione più universale: l'incapacità dell'essere umano di confidare nelle opportunità offertegli dalla vita. Su questo punto, però, la sceneggiatura dell'*Angelo Levine* e il racconto originario<sup>17</sup> divergono in modo sostanziale: se il personaggio di Malamud è redento dalle sofferenze perché si convince a «estendere il proprio concetto di ebraicità»<sup>18</sup> sino a credere in un angelo ebreo e di colore, all'opposto il protagonista del film di Kadár non riesce a vincere la propria diffidenza e condanna se stesso e i propri cari a una fine drammatica.

La pellicola, che nelle speranze di Ida doveva segnare l'inizio di una lunga serie di ingaggi, viene unanimemente giudicata un fallimento. Malamud affronta la disperazione e la sofferenza umana con uno stile che trasferisce nell'americano la cadenza e l'ironia dello yiddish, qualità che nel film di Kadár si perdono del tutto: le battute più brillanti sono soffocate da un'azione che procede in maniera faticosa, spesso arrestandosi e lasciando l'impressione di ripetuti falsi finali. La pellicola è inoltre appesantita da una trama musicale che vorrebbe contribuire a creare un'atmosfera misteriosa ma risulta ripetitiva e invadente, e da goffe soluzioni registiche, come la lunga sequenza conclusiva in cui la macchina da presa accompagna il volo di una piuma nera, simbolo della morte dell'angelo Levine. Nemmeno il cast, che pure annovera tra gli interpreti principali un attore del calibro di Zero Mostel, riesce a riscattare la cupezza della sceneggiatura e la regia sgraziata. Le critiche del tempo non risparmiarono né Mostel né Belafonte, mentre Kaminska fu accusata di recitare «the noble dying matriarch with an inappropriate elegance that might challenge the histrionic ambitions of a coven of Jewish grandmothers».<sup>19</sup>

A giudizio di chi scrive, invece, anche se l'interpretazione di Ida non è del tutto convincente, c'è almeno una scena di

16. *Ibid.*

17. Il racconto, scritto nel 1955, è contenuto nella raccolta *The Magic Barrel* (1958), ripubblicata di recente in italiano in Bernard Malamud, *Romanzi e racconti 1952-1966*, vol. 1, a cura di Paolo Simonetti, Mondadori, Milano 2014.

18. Daniel Walden, *The Bitter and the Sweet: "The Angel Levine" and "Black is my Favorite Color"*, «Studies in American Jewish Literature», vol. 14, 1995, p. 103.

19. Roger Greenspun, *The Angel Levine*, «The New York Times», 29 luglio 1970: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F01E1D7113EE034BC4151DFB166838B669EDE>>.

cui è protagonista che merita la visione del film. Kaminska è Fanny, l'anziana moglie di Morris Mishkin (Mostel), un moderno Giobbe che deve decidere se credere o meno che un afroamericano di nome Angel Levine (Belafonte) sia un angelo mandato da Dio per compiere un miracolo e risollevarlo dalla sventura. Fanny è una donna prostrata da una lunga malattia, abituata a trascorrere le giornate a letto, a tratti dolce e rassegnata e in alcuni momenti impaziente e caparriosa. La scena si svolge nell'appartamento della coppia, nella stanza da letto. Il medico ha appena visitato Fanny e ha suggerito un ricovero immediato in ospedale, ma la donna si oppone fermamente esprimendo il desiderio di morire in casa propria. Quando il medico le propone di chiamare Morris, Fanny gli spiega di non volere che l'uomo con il quale ha condiviso tutta la vita le sia vicino in questo passaggio. Con una scusa, però, Morris entra nella stanza e si rivolge alla moglie; se in una scena precedente avevano ricordato il giorno in cui si erano conosciuti e innamorati e il matrimonio celebrato in America tra la folla dei parenti della sposa, ora il dialogo commosso dei due coniugi sul letto di morte si articola in domande e osservazioni apparentemente banali: «Come stai?», «Cos'hai mangiato oggi a colazione?».

La differenza più evidente rispetto al resto del film consiste nel fatto che la scena è interamente recitata in yiddish e questo cambio di lingua conferisce anche alla recitazione di Kaminska e Mostel, altrove più ingessata, un timbro inconsueto: una sincerità che disarmava anche l'occhio più critico, una morbidezza che non si trasforma mai in sentimentalismo pur alludendo a una prospettiva drammatica, quella dell'imminente distacco. Questa finestra linguistica non viene tradotta né esplicitata attraverso l'uso di sottotitoli, forse nell'intento di non ridurre a prosa quello che era un riuscito momento lirico, oppure perché si ipotizzava che il pubblico potesse avere qualche familiarità con lo yiddish. Di certo in questo caso sono la melodia e il ritmo peculiare della lingua yiddish a dominare sul significato delle parole. Di segno del tutto diverso è infatti un'altra banale richiesta con cui Kaminska – tornando al suo inglese dal forte accento straniero – chiede in realtà al marito di lasciarla morire da sola: «Give me some soda from the grocery. I'm thirsty». L'uomo esce e la portafinestra della camera da letto dei coniugi

Mishkin si richiude sull'immagine di Ida che sprofonda nel cuscino, prossima alla morte.

Rozália Lautmannová e Fanny Mishkin sono donne e madri ebreiche che vivono una condizione di totale integrazione o addirittura assimilazione in una comunità estranea alla lingua e alla cultura dei propri antenati, ma nell'istante luminoso in cui entrambe si trovano di fronte alla morte a riemergere con forza è la lingua-mamma, la lingua intima e familiare della Heimat. Paradossalmente, proprio nel momento in cui sia il personaggio sia la carriera di Ida si stanno spegnendo, lo yiddish si erge a denunciare l'impossibilità di comprendere le ragioni dell'odio e dell'antisemitismo (*Il negozio al corso*) e diviene nell'*Angelo Levine* soffio vitale, *residuo cantabile* che l'attrice avrebbe difeso fino alla fine nonostante condizioni politiche e commerciali avverse.<sup>20</sup>

Se Ida ha fallito nella missione di creare un teatro stabile in lingua yiddish dopo l'esilio dalla Repubblica Popolare Polacca, ha però lasciato attraverso queste creazioni cinematografiche una testimonianza della natura teatrale inscritta in questa sorprendente lingua-passaporto,<sup>21</sup> creativa e permeabile.

## 2. L'epilogo

Fin dall'inizio degli anni Settanta appare evidente che Ida è stata tagliata fuori dalla comunità artistica ebraico-americana, che in quel periodo sperimenta un temporaneo risveglio d'interesse nei confronti del teatro yiddish, da almeno due decenni ridotto a uno stato di letargo. L'attenzione che sia gli Stati Uniti sia Israele rivolgono alle proprie comuni radici ashkenazite si riverbera sulla produzione teatrale, cinematografica ed editoriale ma, soprattutto nel caso del teatro yiddish, il fenomeno ha breve durata. Ida si rende conto che in America organizzazioni di vecchia data come Der Arbeter Ring (Il circolo dei lavoratori) e Farband (Unione nazionale dei lavoratori ebraici)<sup>22</sup> concentrano il proprio sostegno sulle

20. Un aneddoto riporta che all'epoca delle riprese dell'*Angelo Levine* Ida avrebbe chiesto a Harry Belafonte se sapesse parlare lo yiddish, al che il collega le avrebbe risposto – in perfetto yiddish – «No grazie, ho già abbastanza problemi per conto mio». *Tradition? That's What Kaminska Wants* cit.

21. Jacob Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro idiche*, Perspectiva, São Paulo 1996, p. 25.

22. L'associazione Arbeter Ring era «the closest thing Yiddish theatre has to a source of major community subsidy in New York. A secular fraternal organization,

proposte del teatro semiprofessionale Folksbiene<sup>23</sup> e del suo direttore Joseph Buloff. Coetaneo di Ida, dopo avere fatto parte a Varsavia della Vilner Trupe, nel 1926 Buloff era emigrato negli Stati Uniti e si era unito allo Yiddish Art Theatre di Maurice Schwartz.<sup>24</sup> All'inizio degli anni Settanta Buloff è protagonista di questa effimera ripresa del teatro yiddish con alcuni spettacoli di successo, come *I fratelli Ashkenazi* (1970) e *Yoshke il musicista* (1972) al Folksbiene e i musical *È difficile essere ebrei* (1973) e *La quinta stagione* (1975), finanziati dalla Jewish Nostalgic Productions del produttore Harry Rothpearl e andati in scena al Teatr Eden sulla Second Avenue (un tempo regno di Schwartz).

Un utile documento che fa luce su questi anni in cui Ida appare sempre più raramente sulle scene ed è costretta ad assistere da dietro le quinte allo spegnersi del teatro yiddish, è il carteggio tenuto dai coniugi Kaminski-Melman con i fratelli Rotbaum.<sup>25</sup> Ida e Meir si rivolgono agli amici rimasti in Polo-

oriented to the labor movement, remains in its educational and cultural activities the practical heir to the Bund and other Yiddishist socialist organizations of fifty years ago», Nahma Sandrow, *Vagabond Stars* cit., p. 396. La confraternita dei lavoratori sionisti americani Yidish Natsionaler Arbeter Farband si era unita nel 1971 al partito Poalei Zion e all'American Habonim Association, che radunava gli ex membri dell'ala giovane del movimento dei lavoratori sionisti, e insieme avevano formato la Labor Zionist Alliance.

**23.** Il Folksbiene (La scena del popolo) è stato fondato nel 1915 ed è oggi l'unico teatro yiddish superstite della ricca costellazione teatrale del Lower East Side, nonché il più longevo teatro yiddish al mondo.

**24.** Per un ritratto dell'artista si rimanda ad Antonio Attisani, *Maurice Schwartz e la "Commedia dell'Arte yiddish" della seconda età dell'oro*, vol. iv *Tutto era musica. Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish tra Europa e America*, Accademia University Press, Torino (in lavorazione).

**25.** S/345, Lascio Jakub Rotbaum, Żydowski Instytut Historyczny, Varsavia. La raccolta epistolare conta diciannove lettere, manoscritte e dattiloscritte, redatte in un periodo compreso tra il maggio del 1969 e il febbraio del 1980 ed è sicuramente incompleta e spesso di difficile decifrazione (sia per via della carenza di informazioni sia a causa della difficoltà a interpretare la grafia dei coniugi Kaminski-Melman, soprattutto con il trascorrere degli anni). La maggior parte delle lettere sono redatte in prima persona da Meir Melman, che scrive anche a nome di Ida Kaminska, e l'attrice si limita spesso ad aggiungere alcune frasi a mano, soprattutto per commentare eventi delicati, come nel caso della morte di Sara Rotbaum. Tuttavia Ida è la protagonista indiscussa di tutte le questioni sollevate nell'epistolario e le lettere sono in realtà opera comune dei coniugi, che in un'occasione si firmano addirittura "Melida". Dodici di queste missive sono composte in polacco e sette in yiddish, ma spesso le due lingue si alternano: accade, per esempio, che in una lettera in polacco compaia improvvisamente una frase in yiddish o che siano trascritte in alfabeto yiddish parole polacche. Nei primi anni di corrispondenza la lingua yiddish era utilizzata per esprimere opinioni critiche sulla Polonia Popolare

nia con l'appellativo di «musterhafter mishpokhe»<sup>26</sup> – famiglia modello, radicata cioè nello spirito della *yiddishkhey* – e condividono con loro le impressioni suscitate dall'impatto con il teatro yiddish americano, che a loro avviso

non ha nulla in comune con l'autentico teatro yiddish, creato per gli ebrei per rafforzarne l'identità. Oggi si va in scena per guadagnare e anche se venissero qui 100, 150 amhu [dall'ebraico “il Suo popolo”, espressione in codice utilizzata dagli ebrei durante la Seconda guerra mondiale e in seguito per indicare la propria identità] troverebbero un teatro di attori, che in grande maggioranza non hanno in sé alcuna ebraicità [...] è per questo che la nostra famiglia suscita tanta meraviglia.<sup>27</sup>

Ida e Meir stigmatizzano la riproposizione scenica di stereotipi che non implicano alcuna interrogazione sul significato della cangiante identità ebraica né un dialogo con una concreta comunità. Riferendo a Jakub Rotbaum i successi di Buloff, polemizzano apertamente con la visione artistica del collega americano, che sfrutta elementi nostalgici e folcloristici a fini commerciali:

Per quanto riguarda il musical *È difficile essere ebrei* hai poco da stupirti. Si tratta solo di realizzare un nuovo best seller dopo *Il violinista sul tetto*. Il modo è indifferente. “Duly [sic] entertainment” è diventato il motto del teatro yid. in America, effetto di una lunga tradizione di teatro commerciale, e i tempi di Morris Schwartz sono stati soltanto un'eccezione. Del resto lo stesso Schwartz ר”ב [buonanima] aveva scelto di non approfondire il versante ideologico-artistico del teatro yid. e inseguiva gli effetti esteriori. Forse proprio a causa di questa tradizione di “entertainment”. E... di una stampa venale e della caccia ai “benefit”.<sup>28</sup>

e rendere più difficoltoso il lavoro del censore, che sicuramente vagliava le lettere che giungevano a Wroclaw dagli Stati Uniti; nelle epistole in polacco, invece, spesso lo yiddish interviene in corrispondenza di un forte coinvolgimento emotivo, come nel caso del commento ironico su uno dei teatri yiddish di New York: «dus zenen di glikn fun jidisz n teater...» («queste sono le gioie del teatro yiddish», lettera da New York, 4 dicembre 1972, dattiloscritto in polacco). Per un'analisi dell'epistolario cfr. Giulia Randone, *Do końca artystki, nigdy „emerytki”. Listy Idy Kamińskiej i Meira Melmana do Jakuba Rotbauma*, in Aa. Vv., *Inna komparatystyka*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Marina Ciccari e Mikołaj Sokołowski, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.

26. Lettera da New York, 18 agosto 1970, dattiloscritto e manoscritto in yiddish.

27. Lettera da New York, 10 luglio 1970, manoscritto in yiddish.

28. Lettera da New York, 25 novembre 1973, manoscritto in polacco.

Incapace di adattarsi a tali condizioni, Ida si trova presto ai margini del sistema teatrale yiddish-americano e decide di rivoluzionare ancora una volta la propria vita tentando di realizzare la missione in Israele. In un'intervista al quotidiano israeliano in lingua polacca «Nowiny Kurier» l'attrice racconta di essersi trasferita senza alcun concreto progetto lavorativo, solo per trascorrere in Israele gli ultimi anni di vita insieme al marito. In realtà è certo che coltivasse la speranza di trovare lì un luogo in cui fare teatro, dopo avere visto tramontare anche il progetto di una compagnia interstatale, composta da attori provenienti da Israele e dagli Stati Uniti, con cui avrebbe desiderato recitare alternativamente nei due paesi.<sup>29</sup> Si trattava di un tentativo estremo e Ida ne era sicuramente consapevole visto che già alla fine degli anni Cinquanta aveva capito che il giovane stato israeliano non era interessato a un teatro yiddish stabile.<sup>30</sup>

In un'intervista Ida racconta che, a valigie ormai ultimate, aveva ricevuto una telefonata in cui la informavano che stava nascendo il primo teatro statale yiddish, finanziato dalla Jewish Agency e dal governo israeliano, e le veniva proposto di farne parte. Due giorni dopo l'arrivo, con tutti gli effetti personali ancora parcheggiati al porto di Haifa, Ida e Meir si mettono al lavoro sullo spettacolo di debutto. L'opera scelta è, ancora una volta, *Glikl di Hameln*, dramma che Ida aveva allestito per la prima volta a Varsavia nella stagione 1938/1939 e che considerava di immutata attualità.

Mi piacerebbe che si interessasse a quest'opera soprattutto la gioventù israeliana, che vive con impeto, desiderando combattere, ma senza avere piena consapevolezza di quanto è accaduto agli ebrei durante la Seconda guerra mondiale. Eppure, nonostante tutti i problemi, anche seri, dell'oggi, come si possono dimenticare quei sei milioni? Io non riesco a dimenticarli e per questo interpreto il ruolo di Glikl, dell'anziana nel *Negoziò al corso*, della madre nell'*Abito nero* e altri personaggi simili.<sup>31</sup>

A giudizio di Ida lo spettacolo ottiene un notevole successo, che non viene però sfruttato dalla direzione del teatro, che

29. I. Kaminska, *My life* cit., p. 283.

30. Ivi, p. 240.

31. *Popołudnie u Idy Kamińskiej* cit.

ha una «natura androgina, né commerciale né statale. [...] anche le sovvenzioni sono sempre in forse, a volte arrivano, a volte no, e in generale è tutto una finzione perché in realtà qui non amano lo yiddish. Sono piuttosto interessati a farsi pubblicità all'estero». <sup>32</sup> Ida e Meir iniziano a collaborare con una compagnia di attori, ma in breve si rendono conto che neppure in Israele c'è spazio per il teatro yiddish. Com'è noto, il giovane stato israeliano puntava sulla lingua ebraica e sulla costruzione di un presente che prendeva le distanze dal passato della diaspora. In quella terra non c'era posto per lo yiddish nella sua ricchezza di idioma quotidiano di un popolo e di lingua della cultura, che aveva dato origine a una ricca letteratura e a numerose pubblicazioni scientifiche. Dopo la Seconda guerra mondiale, lo yiddish si era progressivamente ridotto a due funzioni: al ruolo tragico di lingua-testamento degli ebrei dell'Europa orientale, in cui si identificavano molti sopravvissuti anche tra coloro che non la conoscevano prima della guerra perché provenienti da famiglie assimilate; e all'ufficio di lingua comica, usata spesso, soprattutto in seno alla cultura sionista, per divertire l'uditorio.

Nel dicembre del 1975 Ida e Meir tornano in Polonia per onorare il cinquantenario della morte di Ester Rokhl Kaminska facendo visita alla sua tomba. Il regime è preoccupato dalla risonanza che potrebbe avere il ritorno dell'attrice e sulle prime ostacola le procedure per l'ottenimento del visto d'ingresso, ma alla fine concede l'autorizzazione. <sup>33</sup> A Varsavia Ida è accolta con entusiasmo dalla compagnia del Teatro Statale Yiddish guidata da Szymon Szurmiej; nel nuovo teatro, in cui non avrà mai occasione di recitare, le viene tributata una standing ovation e il discorso che rivolge ai convenuti rimbalza su tutti giornali: «Ebrei di Varsavia! Non so chi abbia fatto meglio. Io che sono partita, o voi che siete rimasti. Voi avete la vostra casa e io questa casa non ce l'ho...». Sarà questo l'unico ritorno di Ida nel paese che aveva a lungo considerato la propria patria.

Dopo avere trascorso in Israele due anni, i coniugi Kaminski-Melman decidono di trasferirsi nuovamente negli Sta-

32. Lettera da Tel Aviv, data illeggibile, dattiloscritto in polacco.

33. IPN BU 1268/26577 Atti personali del cittadino straniero Ida Kamińska, Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.

ti Uniti perché in Israele «nessuno si interessa più [a loro]»<sup>34</sup> e Meir si è ammalato. Nel dicembre del 1977 la Hebrew Actor's Union organizza i festeggiamenti per il sessantesimo anniversario teatrale di Ida: la cerimonia suscita una curiosità che stupisce la stessa festeggiata e, almeno nel ricordo del figlio Wiktor, rappresenta l'addio dei genitori al mondo.<sup>35</sup> È vero che la coppia ha ormai quasi ottant'anni e si trova costretta ad affrontare problemi di salute e la sfiducia generale nei confronti del proprio disegno culturale, ciononostante nell'aprile del 1978 Meir scrive all'amico Jakub Rotbaum informandolo di nuovi propositi lavorativi:

Ida sta traducendo un dramma per due attori, che al momento raccoglie uno straordinario successo. Due persone della nostra età [...]. Va ora in scena a Broadway la duecentocinquantesima replica, ma fino a quando la reciteranno lì noi non abbiamo il diritto di metterla in scena. [...] Stiamo pensando di portarla anche in tournée all'estero. Ci piacerebbe andare in Polonia, ma è un sogno irrealizzabile...<sup>36</sup>

Ida era riuscita a ottenere i diritti per la traduzione e l'allestimento in yiddish di *The Gin Game*, una tragicommedia scritta da Donald Coburn e vincitrice quello stesso anno del Pulitzer Prize for Drama.<sup>37</sup> Il dramma offre un amaro ritratto della vecchiaia e della solitudine ed è ambientato in una casa per anziani, dove due pensionanti stringono amicizia giocando a carte, ma con il tempo le loro partite a gin rummy si trasformano in una lotta volta a denigrarsi e umiliarsi reciprocamente. Qualche mese più tardi, animati da rinnovata speranza, Ida e Meir invitano Rotbaum a unirsi a un nuovo progetto teatrale, di cui nelle lettere non forniscono i dettagli ma nel quale sembrano riporre grandi aspettative: «si prospetta una buona annata per i teatri yiddish. [...] Per questo è necessaria la tua presenza. E al più presto. Una situazione simile non si presentava da molti anni».<sup>38</sup> Purtroppo

34. Lettera da Tel Aviv, 7 maggio 1977, manoscritto in yiddish.

35. A. Downarowicz, *Teatr zycia* cit.

36. Lettera da New York, 14 aprile 1978, dattiloscritto in polacco.

37. Lettera della The Gin Game Company a Ida Kaminska del 5 aprile 1978. Collezione RG 994, Ida Kaminska and Meir Melman Papers, 1960-1980, scat. 1, YIVO, New York.

38. Lettera da New York, 27 luglio 1978, dattiloscritto in polacco.

la morte di Meir Melman, nell'autunno del 1978, frenerà la realizzazione di tutti questi piani.

Un paio di anni più tardi, il 21 maggio 1980, se ne andrà anche Ida Kaminska e con la sua scomparsa verrà sepolto anche il suo ambizioso e tenace progetto artistico-sociale e si chiuderà per sempre un capitolo importante della storia del teatro mondiale e della cultura yiddish. Pur essendo stata anche un'ottima pedagoga l'attrice non farà scuola dopo di sé, ma la figura che seppe incarnare fino alla fine resta ancora oggi un esempio di preziosa e infaticabile interrogazione della propria tradizione alla luce dei più estremi rivolgimenti della storia e dell'umanità. Ida trascorrerà gli ultimi giorni di vita in scena, prendendo parte insieme alla figlia Ruth a una messinscena dell'*Istruttoria* di Peter Weiss presso la Brotherhood Synagogue di Manhattan,<sup>39</sup> e scegliendo la lingua yiddish per accomiarsi dal mondo: si concluderà così la parabola di «una grande attrice, che poteva recitare, *recitare* veramente, soltanto nella lingua di sua madre».<sup>40</sup>

Ida Kaminska è sepolta accanto al marito presso il Mount Hebron Cemetery di New York, nella sezione del cimitero dedicata agli artisti del teatro yiddish. Sulla lapide, una semplice scritta: Ida Kaminska Melman 1899-1980. Mother Grandmother Great-grandmother.

39. Stefan Zucker, *Peter Weiss' "Investigation" Updated*, «Forward», 18 maggio 1980.

40. Jan Kott, *Ida*, in Ida Kamińska, *Moje życie, mój teatr* cit., p. VIII.

## Ringraziamenti

aA

L'autrice desidera ringraziare il prof. Antonio Attisani, il prof. Mikołaj Sokołowski e la prof.ssa Anna Kuligowska-Korzeniewska per averla affiancata e consigliata durante la realizzazione di questo lavoro; la prof.ssa Monika Polit e la dott.ssa Ania Szyba per la preziosa consulenza nelle traduzioni dallo yiddish, Maria Kasznia per le traduzioni dal tedesco e la prof.ssa Sarah Kaminski per le traduzioni dall'ebraico; Maria Dworakowska, responsabile della biblioteca dell'Instytut Teatralny di Varsavia, Agnieszka Greiner, responsabile dell'Archivio del Teatro Yiddish di Varsavia, Gunnar Berg e Marek Web, dello Yidisher Visnshaftlekher Institut (YIVO) di New York, per il sostegno offerto durante le ricerche in archivio; John McGreevy e Brock Silversides dell'Università di Toronto per avere messo a disposizione gratuitamente una copia del film *Mandelstam's Witness* perché, nelle loro parole, «it is touching to know someone is writing a book on the wonderful Ida Kaminska»; l'attore Ignacy Gogolewski e gli scrittori Henryk Grynberg e Martin Pollack per le interviste gentilmente concesse e la prof.ssa Krystyna Jaworska per le puntuali annotazioni.

329



aA

- 200.000 (yid. *Tsvey mol hundert toyzn*):  
110
- Abelman, Mordechai: 87
- Abito nero, L'* (pol. *Czarna suknia*): xxx,  
134, 136, 311, 313, 325
- Abramowitz, Bina: 184
- Abramson, Glenda: 121
- Ach! Odessa – Mama*: 141
- Adamiciecka-Sitek, Agata: 171
- Addio a Maria* (pol. *Pożegnanie z Marią*):  
xxx, 134, 313
- Addio, Giuda*: 245
- Adil: 316
- Adler, Celia (1889-1979): 312
- Adler, Jacob (Yankl, 1855-1926): 40,  
154, 160, 162, 166, 170, 172, 207
- Adler, Julius (1906-1994): 174, 194
- Adler, Luther (1903-1984): 207
- Adler, Sara (nata Levitskaya, 1858-  
1953): 61, 156
- Adler, Stella (1901-1992): 160, 207
- Adwentowicz, Karol (1871-1958): 190
- Ajzensztadt, Dawid (1889-1942): 61
- Akropolis*: 286, 297
- Alberi muoiono in piedi, Gli* (spa. *Los árboles mueren de pie*, yid. *Bejmer shtarbn shtejendik*): xxxi, 118, 121, 129,  
134, 191, 194, 301, 312
- Alessandro II Romanov: 9
- Alianello, Marilù: 205
- Altboym, Sonia (Altbaum): 41, 47, 68
- Alter, Iska: 161, 162, 171, 213, 216
- Amleto*: 101, 161
- Amore medico, L'* (yid. *Di libe als doktor*):  
46
- Amzel, G.: 188
- Anders, Władysław: 57
- Andreev, Leonid: 28, 39
- Angelo Levine, L'* (ingl. *The Angel Levine*):  
xxx, 194, 313, 317, 319, 320, 322
- Angels in America*: xiii
- Anima buona del Sezuani, L'*: 240
- Anima perduta, L'* (yid. *Di farblondzheteshome*): 70
- An-ski, Sholem (pseudonimo di Shloyme Zaynvl Rapoport, 1863-1920): xvii, 43, 47-49, 107, 110, 152,
- Antczak, Jerzy (1929): 134
- Apelbaum: 39
- Appel, Anna (1888-1963): 57, 184
- Appenzlak, Jakub (1894-1950): 39, 42-44, 54, 55, 68, 70, 119
- Arendt, Hannah: 16

- Arko, Izrael: 25  
Armstrong, Louis: 76  
Arnshteyn, Mark (Andrzej Marek, ca. 1879-1943): 13-15, 24-26, 67, 166, 167, 174, 177-179, 182, 183, 186, 187, 195, 200-202, 218  
Aronowicz, Annette: 121  
Artaud, Antonin: 301  
Asch, Sholem (1880-1957): 18, 29, 34, 101  
Ashendorf, Yisroel (Israel Aszendorf, 1909-1956): 79  
Attisani, Antonio: VII, XIV, XV, XXVIII, 5, 84, 154, 165, 177, 323,  
*Attore di Purim, L'* (yid. *Der purimshpiler*, ingl. *The Jester*): 32, 56, 58, 59  
Auerbach, Berthold: 219  
*Avaro, L'* (yid. *Der karger*): 39  
*Avi, Gli* (pol. *Dziady*): 140, 231, 245, 247  
*Avocatessa, L'* (yid. *Froy advokat*): 97, 184, 185  
Axer, Erwin (1915-2012): xxxi, 128, 285
- Babel, Irena (1914-1993): 240  
Babel', Isaak (1894-1940): 141  
Bacci, Paola: 205  
Baez, Joan: 152  
Balanoff, Simche: 47  
*Balzac*, Honoré de: 180, 181  
*Bar Kochba*: 6, 73  
Bar-Yosef, Hamutal: 18  
*Barile magico, Il* (ingl. *The Magic Barrel*): 320  
Barrault, Jean-Louis: 101  
Barska-Fisher, Liza (1888-?): 11  
Barthes, Roland: 272, 281  
*Baruch di Amsterdam* (yid. *Baruch fun Amsterdam*): xxxi, 120  
Basenko, Ben (1910-?): 47  
*Bassifondi*: 36  
Bataille, Henry: 28  
Baty, Gaston: 101  
Baumann, Max: 68, 184, 197, 265  
Beck, Józef: 65  
Beckett, Samuel: 259  
Beigelman, David (1887-1945): 177  
Belafonte, Harry: 319-322  
Belis-Legis, Solomon (1907-1995): 250, 251  
Belling, Veronica: xiv, 5,  
Belmon, Leo: 50  
Ben-Ami, Jacob (nome d'arte di Jacob Shtchirin, 1890-1977): 13, 204  
Ben-Meir, Avrom (1838-1918): 220  
Bentley, Eric: 238  
Berezowski, Saul (1908-1976): 103, 197  
Berg, Judita: 70  
Bergelson, Dovid (1884-1952): 90, 101  
Berger, Juliusz (1928-1999): 124, 141, 193, 208, 209, 223, 268, 269, 271, 275, 288, 306  
Bergi Contner, J.: 204  
Bergman, Joel: 68  
Berkowitz, Joel: xix, 45, 48, 73, 121, 155, 159, 161, 169, 170, 184  
Berlau, Ruth: 233  
Berman, Adolf (1872-?): 6, 11  
Berman, Herman (ca. 1859-?): 6, 11  
Berman, Jakob: 111, 114  
Berne, Josef (1904-1964): 204  
Bernhardt, Sarah: 184  
Berstl, Julius (1883-1975): 41  
Bertil: 17  
Bertolone, Paola: xviii, 5, 17, 186  
Berwińska, Krystyna (1919-2016): 267, 284, 286  
Bettarini, Leonarda: 205  
Beylin, Karolina (1899-1977): 249, 271  
Białkiewicz, Izrael (1890-1959): 268  
Bierut, Bolesław: 113, 229-231  
*Bigamista, La* (yid. *Zajn wajbs man*): 25  
Bikel, Theodore: 312  
Bira, Anna: 6  
Bira, Roza: 6  
Birnbaum, Nathan (1864-1937): xx  
*Bisbetica domata, La*: 161  
Bisson, Aleksander: 185  
Bloom, Harold: 93, 262,  
Blum, Léon: 65, 66  
Blumenfeld, Diana (coniugata Turkow, 1903-1961): xxvi, 33, 41, 47, 68, 91, 262  
Błasińska, Sidonia (1932-2012): 284  
Bock, Jerzy: 54  
Bogen, Aleksander (1916-2010): 103  
Bojm, Henryk (Yekhiel): 47, 49, 51, 59  
Borchardt, Karolina (1920-2011): 252  
Borowski, Tadeusz (1922-1951): 134, 228  
Borzage, Frank: 163  
Bottiroli, Giovanni: 215  
Boy Żeleński, Tadeusz (1874-1941): 66, 180-182, 218  
Bożyk, Maks (1899-1970): 57-59, 92  
Bragaglia, Anton Giulio: 178  
Bragińska-Fiszson, Chine: 11  
Brailovskij, Leonid (1867-1937): 178

- Bram, Mieczysław (Bramski, 1922-1986): 248, 268  
 Brandesko, Joseph: 11  
 Brandt, Louis: 204  
 Brandt, Michael: 119  
 Braun, Kazimierz: 284, 289  
 Brauner, Itskhok: 57  
 Brecht, Barbara: 270  
 Brecht, Bertolt: x, xxiii, 101, 121, 207, 227-260, 263-268, 272-277, 279-281, 283, 285, 287, 290, 291, 295, 301  
 Bredschneider, Bruno: 51  
 Brel, Jacques: 152  
 Brin, Maks (1884-1940): 57, 58  
*Brocca rotta, La*: 232  
 Brodsky, Nicolaus (1905-1958): 58  
 Brook, Peter: 283, 291  
 Brooks, Peter: 180, 214, 215  
 Brouner, Ella: 204  
 Broderzon, Moyshe (1890-1956): 40-42, 54, 57, 58, 70, 80, 83  
 Brydziński, Wojciech (1877-1966): 31  
 Buber, Martin: 51, 64, 220  
 Buchwald, Dorota: xviii, xix, 171  
 Bulat, Mirosława M.: xviii, xix, 6, 13, 31, 39, 42, 45, 71, 73, 98, 110, 171, 181  
 Buloff, Joseph (Yosef Bulov, 1899-1985): 47, 59, 323, 324  
*Buono* (ingl. *Good*): 120  
 Burhard, Paul (1911-1977): 252  
 Burstin, Hinde Ena: 185  
 Buzgan, Chevel (1897-1971): 98, 102, 110, 124, 132, 258, 268, 269, 288  
 Buzgan, Riva (nata Shiller, Rywa Szyler, 1903-?): 98, 124  
 Büchner, Georg: 276  
*C'era una volta* (yid. *Amol iz geven*): 110  
*C'era una volta un re* (yid. *Amol iz geven a meylekh*): 124  
 Cacciari, Massimo: 261, 314, 317  
 Cahan, Abraham (1860-1951): 171, 172  
*Campanaro di Notre Dame, Il* (yid. *Der glokn-tsiyer fun Noterdam*): 45, 72  
*Campi deserti* (pol. *Puste pole*): 286  
 Camus, Albert: 301  
*Cantanti, I* (pol. *Pieśniarze*): 14, 186  
*Cantanti di Brody, I* (yid. *Broderzinger*): 73  
*Canto si è salvato, Il* (pol. *Pieśń uszłato*): 33  
 Carli, Laura: 205  
 Carnovsky, Morris (1897-1992): 207  
*Carriera, La*: 68  
*Casa di bambola* (yid. *Nora: oder a lialkes hoyz*): 28  
*Casa nel ghetto, Una* (yid. *A hoyz in geto*): 123  
 Casadei, Lia: 205  
 Casares Pérez, María Victoria (1922-1996): 301  
 Casona, Alejandro (pseudonimo di Alejandro Rodríguez Álvarez, 1903-1965): 121, 132  
*Castigo di Dio, Il* (yid. *Gots shtrof*): 25  
 Cataluccio, Francesco M.: 90  
*Cerchio di gesso del Caucaso, Il*: 240, 258, 264  
*Certificato di matrimonio, Il* (yid. *Di ksube*): 120  
*Cervantes*: 286  
 Chasz-Grodner, Jakub: 248  
 Chekhov, Michael (1891-1955): 35  
 Chiusano, Italo A.: 16  
 Chmielewski, Zygmunt (1894-1978): 48  
 Chmurkowski, Feliks (1896-1971): 252  
 Chodecki, Jerzy: 178  
 Chruščëv, Nikita: 112, 114  
 Cieślińska, Helena: 142, 191  
*Classe morta, La* (pol. *Umarta klasa*): 297  
 Clurman, Harold (1901-1980): 166, 207, 208, 215, 216, 260, 264, 302  
 Coburn, Donald: 327  
 Cohen, Nathan: 18  
 Collins, Judy: 152  
*Colnare i bunker* (yid. *Farshitn di bunkiers*): 120, 124  
*Commedia umana, La*: 180  
*Compagnia Tanentsap, La* (yid. *Trupe Tanentsap*): 45  
 Companeez, Jacques (1906-1956): 96  
 Conrad, Joseph: 294, 295  
 Consolini, Marco: 272, 281  
*Conto finale, Il* (yid. *Der khesbn*): 120, 123  
*Coriolano*: 161  
 Craig, Gordon: 85, 108, 220  
 Crain, Joseph: 48  
 Crawford, Cheril: 207  
 Csató, Edward (1915-1968): 237, 285  
*Cultura prussiana, La* (pol. *Pruska kultura*, vers. fr. *Les Martyrs de la Pologne*): 24  
 Cumani Quasimodo, Maria: 205  
 Cwojdzński, Antoni (1896-1972): 68  
 Czanerle, Maria: 106

- Czarka, Adam (1911-1987): 268  
Czosnowska, Bogusława (1926): 289  
*Čapek*, Karel: 220, 266  
Ćwiakowska, Anna: 265, 311  
Ćwiklińska, Mieczysława (Trapszo, 1879-1972): 301
- D'Amico, Silvio: 178  
D'Angelo, Claudia: 84, 207  
*Da noi ad Auschwitz*: 134  
Da Silva, Antonio José: 119  
Dalecki, Seweryn (1913-2006): 268, 269, 271, 307  
*Daniel*: 33  
Daniel M. (Mordechai/Mark Meyero- vitsh, 1901-1940): 81  
*Dante*: 286  
Dauber, Jeremy: 18  
Dawid, Christian: xxii  
De Biase, Giulia: 297  
De Filippo, Eduardo: 218, 219  
De Pasquale, Matilde: 138  
De Talleyrand-Périgord, Charles-Mau- rice: 130  
De Vega, Lope: 70  
Dejmek, Kazimierz (1924-2002): 102, 140  
Der Nister (pseudonimo di Pinkhes Kahanovitsh, 1884-1950): 90  
Dessau, Paul: 267, 268, 277, 278  
Deutchman, Clara: 204  
Diamant, Szymon: 103  
*Diario di Anna Frank, Il*: 302  
*Dibbuk, Il* (yid. *Der dibek*): 18, 49, 60, 67, 70, 71, 107, 115, 141, 152, 178, 196, 220, 266, 300  
Dickens, Charles: 48  
Dinezon, Yankev (1856?-1919): 18  
*Dio della vendetta, Il* (yid. *Got fun neko- meh*): 18, 29  
*Dio, l'uomo e il diavolo* (yid. *Got, mentsh un tayvl*): 25, 189, 218  
*Diseredati, I* (yid. *Di farshtoyzene*): 25  
Dluznowsky, Moshe (Mojżesz Dłuż- nowski, 1903-1977): 120  
Doane, Mary Ann: 217  
Dobrowolska, Halina (1930-1999): 252  
Dobrušín, Yekhezkl (1883-1953): 81  
Dogim, Izaak: 268  
Domb, Adam: 41, 47, 61, 68  
*Donna senza importanza, Una*: 37  
Dort, Bernard: 235, 264  
Dorys, Jerzy Benedykt: 196  
Dotoli, Giovanni: 138
- Dott.ssa A. Leśna, La* (pol. *Dr A. Leśna*): 102  
Downarowicz, Adam: 310, 327  
Döblin, Alfred: 48  
Dramow, Natan: 11  
Dreyfus, Alfred: 54  
Dreykurs, Leybush (1894-1941): 79  
Drozdowski, Marek: xvi  
Drygalski, Henryk (1921-2007): 134  
*Due Kuni-Leml, I* (yid. *Di tsvey Kuni- Leml*): 44, 54, 110, 119  
Dulęba, Maria (1881-1959): 23  
Dullin, Charles: 101  
Duniec, Krystyna: 125  
Dunkelblum, Józef: 29, 30  
Duryasz, Wojciech (1940): 134  
Dürrenmatt, Friedrich: xxix, 132, 228, 251-253, 255, 257  
Duse, Eleonora: 19, 159, 165, 180, 184  
Dymov, Osip (pseudonimo di Yosef Perelman, Dymow, 1878-1950): 29, 110, 204  
Dzigan, Shimen (Szymon, 1905-1980): 40, 57, 58, 61, 62, 68, 80, 86
- È difficile essere ebrei* (yid. *Shver tsu zayn a yid*): 101, 323, 324  
*Ebrei in Polonia* (ingl. *Jews in Poland*, pol. *Żydzi w Polsce*): 118  
*Ebreo eterno, L'* (yid. *Der eybiker yid*): 220  
*Ebreo polacco, L'* (yid. *Der poylisher yid*): 7  
*Ebreo tra i contadini, Un* (yid. *A jid cwiszn pojerim*): 103  
Edelman, Sonia (1889-?): 11, 17  
*Edipo Re*: 220  
Efron, Ketty: 106, 188, 190, 191  
Eichlerówna, Irena (1908-1990): 271, 284, 288  
Einstein, Albert: 220  
Eisler, Jerzy: 140  
Ejzensztadt, Mr.: 61  
Ejzenštejn, Sergej: 56  
Elbaum, Ruth: 204  
Elian Keshet, Yona (1950): 159  
*Enfants du paradis, Les*: 301  
Engel, Erich: 233  
Engelking, Barbara: 186, 187  
Engerth, Ruediger: 210  
Epstein, Mary (1868-1934): 171  
Epstein, Melech: 159  
*Eravamo dieci fratelli* (yid. *Tsen brider ze- nen mir gevezn*): 120, 123  
Esposito, Raffaele: 220  
*Eterno errante, L'* (yid. *Der eybiker vande- rer*): 29

- Ettinger, Solomon (1803-1856): 39,  
110, 120
- Fabriani, Paolo: 205
- Faini, Laura: 205
- Fakiel, Dora (?-1943): 61, 184
- Fame*: 101
- Famiglia, La* (yid. *Di mishpokhe*): 102,  
106
- Famiglia Cwi, La* (pol. *Rodzina Cwi*): 25
- Famiglia Ovadis, La* (yid. *Di mishpokhe  
Ovadis*): 80, 81
- Fantasy*: 245
- Fast, Howard: 106
- Favola eterna, La* (pol. *Wieczna bajka*):  
14
- Feder, Moishe: 204
- Federman, Szymon: 118
- Fefer, Itsik (1900-1952): 90
- Feinman, Dina (nata Shtettin, 1862-  
1946): 170
- Fenigsztejn, Herman: 47
- Ferguson, Margaret: 162
- Fetting, Edmund (1927-2001): 252
- Feygenboym, B.: 171
- Figlia del cantore, La* (yid. *Dem chazns  
tokhter*): 25
- Figlia diseredata, La* (yid. *Di farshtoyse  
tokhter*): 25
- Fijalkowska, Dina: 268
- Fik, Marta: 242, 272
- Filumena Marturano*: 218, 219
- Fine del Messia, La* (pol. *Koniec Mesja-  
sza*): 45
- Fink, Bruno: 117, 248
- Finkel, Isaak Hershel: 204
- Finkelstein, Henryk: 25
- Fishbein, Benjamin (1902-?): 47
- Fisher, Herman (1878-?): 11, 17
- Fisher, Jakub: 58
- Fisher, Ronit: 80
- Fiszson, Avrom (Fishzon, 1843-1922):  
11, 18
- Flaum, Julia: 248, 268
- Florio, Edoardo: 205
- Fodor, Laszlo: 68
- Fogel, Joshua: xxi
- Forbert, Adolf (1911-1992): 57, 197
- Forbert, Leon (1880-?): 47, 49, 51
- Forbert, Władysław (1915-2001): xxxi,  
139, 192, 197
- Ford, Aleksander (1908-1980): 104,  
134
- Fortini, Franco: 263, 279
- Fostel, Simche: 59
- Franchetti, Rina: 205
- Franco Quinto. Commedia di una banca*:  
xxix, 251-255, 257, 300
- Fratelli Ashkenazi, I* (yid. *Di brider Ashke-  
nazi*): 323
- Fratelli Karamazov, I* (yid. *Di brider Kara-  
mazov*): 54
- Fredro, Aleksander: 67, 106, 108, 231
- Friedman, Miriam: 209, 252
- Frischman, David (1859-1922): 18
- Friszlender, M.: 183
- Frydman, Maria: 193, 223, 268
- Fucili di Madre Carrar, I*: 231, 240, 246
- Fuente ovejuna*: 70, 81
- Gajek, Konrad: 233, 237
- Gall, Iwo (1890-1959): 48, 69, 70, 125
- Gallowa, Halina (1890-1974): 48, 69
- Garbarz, Fela: 57
- Gawlik, Jan Paweł: 122, 212, 245, 246,  
264
- Gawlik, Stanisław (1925-1990): 252
- Ğassowski, Szczepan: xxiii, 110, 115,  
129, 281
- Gebirtig, Mordkhe (1877-1942): 110
- Geller, Ewa: xxii
- Genet, Jean: 245
- Gergely, Sándor: 81, 105
- Gershenson: 80, 81
- Gersten, Berta (Gerstenman, 1896-  
1972): 159, 184, 200, 202-206
- Ghetto nero, Il* (yid. *Shvartse geto*): 101
- Giacobini, Franco: 205
- Giehse, Therese: 233, 258, 290
- Giliński, Tadeusz: 133
- Gimpel, Yankev Ber (1840-1906): 8, 65
- Gin Game, The*: 327
- Ginzberg, Daniel: 303
- Ginzberg, Samuel: 25
- Giorni della nostra vita, I*: 28
- Giudici, I* (yid. *Rikhter*): 33, 69, 245
- Giuliani, Massimo: 205
- Giulio Cesare*: 8, 161
- Gizzi, Loris: 205
- Glagolin, Boris Sergeyevich (pseudoni-  
mo di Gusev, 1879-1948): 35
- Glazer, Ester: 17
- Gliczyński, M.: 186
- Glikl di Hameln* (yid. *Glikl fun Hameln*):  
68, 97, 105, 119, 184, 190, 197, 265,  
325
- Gliwa, Maria Katarzyna: 245
- Globke, Hans: 250
- Godiaszwili, Ludmiła: xxxi
- Godik, Władysław (1892-1952): 41, 47

- Goebbels, Joseph: 247  
 Goethe, Johann Wolfgang: 162  
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič: 8, 101  
 Gogolewski, Ignacy (1931): xxix, 252, 254  
 Goldfaden, Avrom (1840-1908): xix, 5-7, 27, 34, 39, 43-45, 52-54, 70, 71, 73, 74, 80, 81, 88, 96, 101, 110, 122, 130, 154, 168, 244  
 Goldoni, Carlo: 219  
 Goldfluss, Rysio: 186  
 Goldin, Sidney (1878-1937): 51  
 Goldman, Eric A.: xvii, 174  
 Goldstein, Ann: xxvi  
 Goldstein, Shmuel (1908-1978): 57, 197  
 Goldsztajn, M.: 29  
 Goldwasser, Rafael: 143  
*Golem, Il* (yid. *Der goylem*): 67, 107, 178  
 Goliński, Jerzy (1928-2008): 284  
 Golas, Wiesław (1930): 252  
 Gombrowicz, Witold: 228  
 Gomułka, Władysław: 113, 114, 137, 257, 301, 311  
 Goodrich, Frances: 302  
 Gordin, A. J.: 222  
 Gordin, Jacob (Ya'akov, 1853-1909): 18, 19, 25, 28, 34, 43, 61, 63, 96, 110, 120, 122, 151-156, 158, 161-163, 166, 171, 175, 176-178, 180-183, 186, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 202, 204, 208, 209, 213, 216-218, 221  
 Goskind, Saul (1907-2003): 57, 197  
 Gordon, Mel: 35  
 Gotlieb, Helena: 186  
 Gozzi, Carlo: 35  
 Grabowski, Władysław (1883-1961): 23  
 Grabski, August: 140  
 Grade, Chaim (1910-1982): 80  
 Gradner, Yisroel (1841-1887): 70  
 Grajewski, Edward: 103, 106, 190  
 Gran, Viera (pseudonimo di Dwojra Grynberg, 1916-2007): 61, 64  
 Granach, Alexander (1893-1945): 41  
 Green, Joseph (1900-1996): 56, 58, 59, 118  
 Green, Yerahmiel: 79  
 Greenspun, Roger: 320  
 Grillparzer, Franz: 159  
 Grinberg, Uri Tsevi (1896-1981): 81  
 Grobart, Renee (1934): 87  
 Grodzicki, August (1912-2003): 124, 246, 252, 255, 256  
 Grosman, Ladislav: 135  
 Gross, Natan (1919-2005): 23, 24, 49, 50, 57, 59, 174, 197  
 Grotowski, Jerzy (1933-1999): 228, 286, 296, 297  
 Grözinger, Elvira: 112  
 Grynberg, Henryk (1936): 97, 104, 115-117, 119, 129, 130, 139, 141, 142, 194, 195, 248, 251, 268, 269, 301, 302  
 Grynsztejn, Michał (?-2003): 106, 190  
 Guinsburg, Jacob: 16, 72, 322  
 Gur, Israel: 266  
 Guthrie, Arlo: 152  
 Guthrie, Woody: 152  
 Gutman, Yisrael: 14  
 Gutzkow, Karl Ferdinand: 8, 110  
 Günsberg, J.: 184  
 Hackett, Albert: 302  
 Halkin, Shmuel (1897-1960): 90, 266  
 Halpern, Dina (1909-1989): 41, 59, 60, 62, 69  
 Halpern, Haim Yohanan: 4, 9  
 Halpern, Herman: 68  
 Halpern, Keyle: 11, 21  
 Halpern, Rivka: 11  
 Hamsun, Knut (Pedersen): 101  
 Hanley, Chas.: 48  
 Hannowa, Anna: 93, 143, 244  
 Harlan, Thomas: 247, 248  
 Hart, Hersh: 57  
*Hauptmann*, Gerhart: 155  
 Heifetz, Vladimir (1893-1970): 204  
 Heler, Bine: 123  
 Henry, Barbara: 73, 121, 152, 153, 162, 163  
 Herbst, Leon: 68  
 Herman, Dovid (1876-1937): 33, 47, 78, 130, 185  
*Hershele di Ostropole* (yid. *Hershele Ostropolyer*): 80, 110  
*Hertsele Meyukhes* (vers. pol. *Fatalna kłatwa, La maledizione fatale*): 25  
 Hertz, Aleksander (1879-1928): 23  
 Herzer, Ludwig (1872-1939): 55  
 Hidirogrou, Patricia: 4  
 Hirshbein, Peretz (1880-1948): 13, 48, 51, 176  
 Hirshfeld, Zalmen (1902-?): 41  
 Hitler, Adolf: 65, 69  
*Ho peccato* (yid. *Al khet/ Al chejt*): 58  
 Hoberman, James: xvii, 17, 24, 48, 51, 59, 62,  
 Hodorska, Jadwiga (1919-2010): 284, 289

- Holland, Peter: 161  
 Holzer, Rokhl (1899-1998): 92, 185  
*Hope against Hope* (vers. it. *L'epoca e i lupi. Memorie*): 310, 314  
 Horecka, Irena, (Hones 1902-1978): 177, 179  
 Horowic, Michał: xxxi  
 Horthy, Miklós: 81  
 Howe, Irving: 160, 221  
 Hugo, Victor: 45  
 Hurwicz, Angelika: 258, 276  
 Hurwitz, Moïshe (Moses Horowitz, 1844-1910): 154
- Ibsen, Henrik: 13, 28, 30, 155, 156, 166  
 Ilwicka, Agnieszka: 93  
*In una notte d'inverno* (yid. *In a winter nacht*): 103, 119  
 Indiofia, Roberta: 178, 205  
*Io, me stesso e nessun angelo. Cronaca dal ghetto di Varsavia* (ted. *Ich selbst und kein Engel. Chronik aus dem Warschauer Ghetto*): 248  
 Ionesco, Eugène: 242, 259  
 Iređnyński, Ireneusz (1939-1985): 245  
*Istruttoria, L*: 328  
 Ito, Michio: 35  
 Itzkowicz: 127
- Jacobson, Hymie (Hy Jacobson, 1895-1952): 58, 59  
 Jagdfeld, Grigorij (1908-1992): 121  
 Jakubowicz, Czesław: 23  
 Jakubowska, Urszula: xix  
 Jarnuszkiewicz, Anna: 134  
 Jaruzelski, Wojciech: 138  
*Jazz Singer, The* (yid. *Der dzhaz zinger*): 60, 61  
 Jeannot, Leon (pseudonimo di Lejbele Katz, 1908-1997): 57  
 Jednowski, Marian (1873-1932): 65  
 Jędrzejczak, Janusz: 252  
 Jędrzejewski, Aleksander: 102  
 Jhering, Herbert: 234  
 Jones, David Richard: 283  
 Joniłowicz, Jakub (1908-1975): 61  
 Jonson, Ben: 33  
 Jouviet, Louis: 101  
 Julius ed Ethel (yid. *Julius un Etel*): 106
- Kacyzne, Alter (1885-1941): 61, 70, 79, 83, 101, 119, 122  
 Kaczmarek, Wojciech: 6, 181  
 Kačalov, Vasilij: 36
- Kadár, Ján (1918-1979): 134, 135, 152, 194, 319, 320  
 Kafka, Franz: 16, 101, 142  
 Kaganowski, Efraim (1893-1958): 197  
 Kahn, Coppélia: 162  
 Kaiser, Georg: 33  
 Kalinowski, Czesław (1906-1979): 252  
 Kalish, Berta (1874-1939): 156  
 Kalisz, Jan: xxxi  
 Kamaj, Izrael: 68  
 Kaminska, Ester Rokhl (nata Halpern, 1870-1925): xvii, xix, xx, xxii, xxiii, xxix, xxx, 3-7, 9-11, 14, 17, 19-23, 25, 25, 28, 29, 34, 36, 37, 39, 41, 46, 47, 49, 50, 86-88, 95, 105, 110, 112, 132, 141, 144, 145, 156, 159, 164-173, 175-177, 179, 180, 188-192, 195, 196, 198, 199, 202, 217, 218, 221, 222, 248, 265, 281, 300, 326  
 Kaminska, Regina (1894-1913): 9, 11, 17, 23, 25, 173, 174  
 Kamińska, Mila (1887-1961): 23  
 Kaminski, Avrom Ytskhok (1867-1918): xix, xx, 3, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 17, 19, 21-25, 28, 31, 107, 166, 174  
 Kaminski, Yosef (1903-1972): 9, 15, 25, 37, 41, 60, 66, 145, 152, 175, 193, 226  
 Kan, Shloyme: 17  
 Kanfer, Irma: 303  
 Kanfer, Mojżesz (1880-1942): 43, 50, 59, 71, 74, 180  
 Kantor, Tadeusz (1915-1990): 113, 228, 296, 297  
 Kaplan, Beth: 152, 154-156, 160, 166  
 Kaplan, Rita: 48, 59  
 Kaplan, Stanley: 48, 59  
 Karana: 188  
 Kareda, Urjo: 316  
 Kareni, Nadia: 188  
 Katsch, Kurt (1896-1958): 59  
 Katz, Moyshe (1885-1960): 170  
 Kaut, Helena: 117  
 Kazan, Elia: 283  
 Kerr, Alfred: 234  
 Kessler, David (1860-1920): 170, 204  
 Kirby, Blaik: 316  
 Kishon, Ephraim (pseudonimo di Ferenc Hoffmann, 1924-2005): 120  
 Kleczewska, Maja: 141  
 Kleist, Heinrich von: 234  
 Klimkiewicz, Barbara (1936-2010): 252  
 Klos, Elmar (1910-1993): 134, 135  
 Kłossowicz, Jan: 254, 255

- Kobrin, Leon (1872-1946): 47, 171  
Kociniak, Marian (1936-2016): 134  
Kodison, Louis (Leyb Kadison, 1881-1947): 47  
Kogawa, Tetsuo: 207  
Koleśnikow, Zalmen: 94  
Kotakowski, Leszek: 211  
Kompaneyets, Aba (1870-1946): 18  
Kompaneyets, Leah: 18  
Kompel, Grażyna: 178  
Kon, Hanoch: 57  
Konfino, Żak (1892-1975): 121  
Korn, Rokhl (1898-1982): 83  
Korzelska, F.: 186  
Kosiński, Dariusz: 179  
Kotarbiński, Tadeusz: 228  
Kott, Jan (1914-2001): xviii, xix, 177, 212, 217, 230, 243, 244, 247, 290-293, 295, 299, 314, 328  
Kowalska, Estera (1905-1980): 268  
Kowalska, Helena Wilda (1933): xxix, 117, 124  
Kowalski, Andrzej: 190  
Kozłowska, Mirosława: 181  
Krajewski, Stanisław: xxvii  
Krakowska, Joanna: xviii, xix, xxviii, 27, 61, 125, 126, 240, 247, 291  
Kral, Andrzej Władysław: 286, 287  
Kraśniński, Edward: 31, 54, 55, 179  
Kraśniński, Zygmunt (1812-1859): 231, 245, 247  
Krawczykowski, Zbigniew: 237, 241  
Kressyn, Miriam (1910-1996): 58  
Krohner, Sarah (1882-1959): 204  
Krojze, Sh.: 11  
Krojze-Miler: 11  
Kroner, Josef (1924-1998): 134, 318  
Kruczkowski, Leon (1900-1962): 104, 106  
Kruk, Stefan: 29, 30  
Krutikov, Mikhail: 168  
Krzywicka, Irena: 102, 252  
Kubicka, I.: 265  
Kuharski, Allen J.: 230  
Kuligowska-Korzeniewska, Anna: xvii, xviii, 6, 9, 11, 13, 177, 183  
Kulmowa, Joanna: 252  
Kuper, Edit: 159  
Kurlender, J.: 188  
Kushner, Tony (1956): xiii, xiv, 238, 239  
Kutscher: 83  
Kwaśniewska, Monika: 126  
Kydryński, Juliusz (1921-1994): 107-109  
L., Henryk (H. Lichtenbaum?): 13  
Lamdan, Yitshak (1899-1954): 48  
Lamprecht, Karl: 17  
Lancman, Mojżesz (1894?): 106, 268  
Lancmanowa, Miriam: 106  
Landau, Riccardo: 284  
Landau, Shmuel (1882-1942): 41, 47, 58-60  
Landy, Marcia: 217  
Lange, Wiesław (1914-1988): 102  
Lateiner, Yosef (1853-1935): 47, 70, 120, 154  
Latowicz, Betty: 102, 118  
Latowicz, Karol (1923-1984): 106, 118, 124, 151, 190, 193, 209, 248, 249, 268, 269, 271, 276, 288  
Latowicz, Yitzhok: 118  
Lavagetto, Andreina: 51  
Lec Stanisław, Jerzy (de Tusch-Letz): 241, 284  
Lederman, David: 47, 188  
Leiser Fortini, Ruth: 263, 279  
Lenin (pseudonimo di Vladimir Il'ich Ul'janov): 37, 102, 243  
Lent, S.: 115  
Lenzi, Massimo: 219, 243  
Leociak, Jacek: 187  
Lercher, Herman (1909-2006): 193, 268  
Lermontov, Michail: 80  
Lerner, Leon: 68  
*Letterina per la mamma, Una (yid. A brivete der mamen, ingl. A Letter to Mother o The Eternal Song): 34*  
Leventhal, Harold: 152  
Levi Della Torre, Stefano: 221  
Leviant, Curt: xxviii  
Levin, Chana (1894?): 57  
Levin, Dov: 83  
Lewenhardt, Izidor: 174  
Lewensztejn, Chonon: 102  
Lewik, Włodzimierz: 241  
Leyko, Małgorzata: xvii, xviii, 13, 27, 42, 99, 188, 189  
Leyvik, H. (Halpern, 1888-1962): ???  
*Liberazione: 245*  
Lieberman, A.: 184  
Libert, Yankev (Jakub, 1874?): 11, 14, 17, 174  
Libert, Sonia: 11, 14  
Licht, David (Dovid Likht, 1904-1975): 13, 127  
Lichm, Antonín J.: 319  
Limanowski, Mieczysław (1876-1948): 48, 180-182, 213, 300

- Lindtberg, Leopold: 290  
 Linert, Andrzej: 184  
 Lipiński, Stanisław (1909-1974): 59  
 Lipman, Moishe (Mojżesz Lipmann, 1893-?): 41, 47, 59, 60, 94, 96, 188, 189, 197  
 Lipman, Natalia (1890-?): 41, 188  
 Lipovski, Nahum (Lipovsky): 47  
 Lipsyc, Sonia Sarah: xiv  
 Lipszyc, Adam: 190  
 Lipton, Albert: 204  
 Liptzin, Keni (1856-1918): 156, 159, 170-172  
 Lisek, Joanna: xxv  
 Liton, Eni: 58, 188  
 Litwina, Berta: 58, 59  
 Lo Presto, Erasmo: 205  
*Locanda ungherese, La* (yid. *Die ungarische kreitsheme*): 188  
 Lodovici, Carlo: 205  
*Lord Jim*: 295  
 Lotenberg, Elżbieta (1930): 190  
 Lowicz, Genie: 57  
 Lubieniecki, Andrzej (Avraham Moishe, 1919-?): 190, 268  
 Lucattini Vogelmann, Vanna: 69  
 Lui, Dawid: 174  
 Lupa, Krystian: 296  
*Lupi, I* (yid. *Velf*): 54, 130  
 Lutkiewicz, Gustaw (1924-2017): 252  
 Luzzatto, Amos: 163  
 L'vov, Jakov (1886-1939): 178, 205  
 Łapicki, Andrzej (1924-2012): 232  
 Łaszowski, Alfred: 185  
 Łomnicki, Tadeusz (1927-1992): xxxi, 128, 134, 285  
  
*Macbeth*: 161  
*Macello, Il* (yid. *Di shikhte*): 19, 25, 28, 87, 173, 175, 176, 178, 188, 196  
*Madame X*: 185  
 Madonia, Claudio: 38, 78, 92, 114  
*Madre, La* (Brecht): 232, 258  
*Madre, La (Čapek)*: 220  
*Madre, La* (Pinski): 11  
*Madre Courage e i suoi figli* (yid. *Muter Kuraj un ire kinder*): x, xxxiii, xxvi, xxxi, 100, 118, 121, 139, 192, 207, 213, 217, 227, 228, 231-235, 237-242, 245, 246, 257-260, 263-274, 276-293, 295, 299, 301-303, 305, 306  
 Magier, Dora: 190  
 Magris, Claudio: 219  
 Makeba, Miriam: 152  
  
 Malamud, Bernard: 319, 320  
*Maledizione, La*: 245  
 Małcużyński, Karol: 232  
*Mamma* (yid. *Mamele*): 118  
 Mandelblit, Yankev (1904-194?): 41  
 Mandel'stam, Osip: 314, 315  
 Mandel'stam, Nadežda: 314-316  
 Manger, Itzik (1901-1969): 58, 110, 131, 250  
 Mann, Adolph: 61  
*Marat/Sade*: 245  
 Marchelli, Massimo: 163  
 Marchesani, Pietro: 284  
 Marchwitz, Hans: 230  
 Marinelli, Luigi: 16  
 Markiš, Perets (1895-1952): 35, 80-82, 90  
 Marten, Aleksander, (pseudonimo di Marek Tennenbaum, 1898-1942): 61, 62, 156  
*Masnadieni, I* (yid. *Di royber*): 8  
 Massino, Guido: 16  
*Matrigna, La* (yid. *Di shtifmutter*): 25  
 Matuszewski, Ryszard: 229  
 Matyjaszkiewicz, Jan (1929-2015): 134  
 Mączyński, Ryszard: 21  
 McCullers, Carson: 207  
 McGreevy, John: 316  
*Medaglioni* (pol. *Medaliony*, vers. it. *Senza dimenticare nulla*): 297  
*Medea*: 220  
*Meir Ezofowicz*: xviii, xix, xxxi, 23, 106, 120, 124-126, 132, 191, 220, 258  
*Meir, Golda* (Mabovitch, 1898-1978): 133, 193, 226  
 Meisler, Natan: 68, 102, 110, 190  
 Meissner, N.: 184  
 Mejerchol'd, Vsevolod (1874-1940): 101  
 Meldolesi, Claudio: 235  
 Melman, Meir (Majer/Marian, 1900-1978): xvi, xviii, xxix, 7, 15, 41, 46, 65, 68, 70, 79, 100, 102, 105, 106, 120, 131, 146, 151, 184, 188, 190, 192, 193, 208, 209, 220, 247-249, 266, 268, 269, 271, 288, 307, 311, 312, 316, 323, 324, 326-328  
 Melman, Wiktor (1941): xvii, xxix, 86, 146, 151, 269, 310, 311, 327,  
*Menachem Mendl*: 70  
 Mendele Moykher Sforim (pseudonimo di Sholem Yankev Abramovič, 1835-1917): 10, 26, 110  
 Mendelsohn, Ezra: 14  
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 263

- Mercante di Venezia, Il* (yid. *Shaylok, oder der koyfman fun Venedig*): 8, 71, 161  
Meriggi, Bruno: 297  
Meskin, Aharon (1898-1974): 220  
Messer, Alexandre: 4  
Mestel, Jacob (1884-1952): 47, 204  
Michalczuk, Joanna: 6, 181  
Michalik, Jan: XIX, 31, 39, 73  
Michnik, Adam: 90  
Michoels, Solomon (1890-1948): XXIX, 79, 84-86, 88, 89, 100, 101, 108  
Mickiewicz, Adam (1795-1855): 31, 66, 140, 231, 245, 247  
Mikołajska, Halina (1925-1989): 240  
Miller, Arthur: 132, 207, 231, 314  
Mindlen, Jacob: 80  
Minello, Cristiano: 205  
Minkiewicz, Paweł: 134  
Mintz, Michael (1858-1912): 171  
*Mio figlio* (yid. *Mayn zun*): 81  
*Mira Efros*: 177, 179  
*Mirale Efros (La regina Lear ebrea, drama di vita vera in cinque atti, yid. Di idishe kenigin Lir, oder Mirele Efros, lebensbild in fir aktn)*: x, XXIII, XXXI, 22, 25, 28, 37, 85, 105, 110, 118, 119, 126, 129, 139, 151, 152, 156, 157, 159-163, 169, 171-181, 184, 185, 188-196, 198, 199, 203, 204, 207, 208, 213-222, 226, 258, 260, 265, 266, 311, 312,  
*Mirla Efros*: 177, 179-183, 186, 187, 195, 218, 221  
Miron, Dan: 26  
*Mirra Efros*: 178, 205  
Mirski, Michał: 120, 123  
*Misero assassino, Il* (o *L'idiota*, pol. *Zabójca z między/Idiota*): 25  
*Mister David*: 120  
Mitry, Jean: 218  
Moczar, Mieczysław: 137, 138  
Modrzejewska, Helena (Modjeska, 1840-1909): 4, 182  
Mogliov, Lev: 47  
Mogulesko, Sigmund (Selig/Zelig Mogulesco/Mogulescu, 1858-1914): 154  
Molière (Jean-Baptiste Poquelin): 39, 46  
Montemurri, Davide: 205  
Montero, Germaine: 264  
Morevski, Avrom (1886-1964): 71, 80, 83, 115, 248  
*Morfina* (ted. *Morphium*): 55  
Morgenstern, Janusz: 113  
Morozowicz-Szczepkowska, Maria: 185  
Morreale, Emiliano: 215, 218  
Moskvin, Ivan (1874-1946): 36  
Mostel, Zero (Samuel Joel, 1915-1977): 320, 321  
Moszkowicz, Ignacy: 186  
Mościcki, Tomasz: 68, 70, 120  
*Motl, il figlio del cantore* (yid. *Motl peysi dem hazens*): 197  
Mozer, Zdzisław: 196  
Mrozek, Sławomir: 228, 259  
Mukdoyni, Alexander (pseudonimo di Aleksander Kapel, 1878-1958): 12, 168-170, 184  
Musselwhite, Bill: 316  
Myszkowski, Franciszek: 196, 306  
  
Nalewajko-Kulikow, Joanna: xv, 103  
Nałęcz-Kamiński, Wiktor (1884-1913): 23  
Nałkowska, Zofia: 297  
Nastulanka, Krystyna: 133, 259  
Natan, Simche (Simcha Nathan, ?-1946): 88, 94, 95  
*Nave solitaria, La* (yid. *Di aynzame shif*): 120  
*Negozio al corso, Il* (slo. *Obchod na korze*, ingl. *The Shop on Main Street*): xxx, 134, 191, 207, 311, 313, 317, 319, 322, 325  
Neher, Caspar: 272  
*Nei boschi polacchi* (yid. *In poylishe velder*): 33  
Nemirovič-Dančenko, Vladimir (1858-1943): 178  
Neuman, Jecheskiel Moishe: 57  
Niger, Shmuel (1883-1955): 155  
Niziołek, Grzegorz: 126, 230, 296-298, 302  
Noé, Yvan: 96  
*Noi che siamo sopravvissuti* (yid. *Mix, lebn-geblibene*, ingl. *We, The Survivors o The Jewish People Live*): 197, 199  
*Noi donne* (pol. *My kobiety*): 185  
*Noi, ebrei polacchi* (pol. *My, Żydzi polscy*): 312  
*Non desiderare, o il decimo comandamento* (yid. *Loy sakhmoyd, dos tsente gebot*): 53  
*Non-divina commedia, La* (pol. *Nie-boska komedia*): 231, 245, 247  
*Nonna racconta, La* (yid. *Di bobbe dercejlt*): 110  
*Nora*: 28-30  
Norris, Stefan (1894-1979): 59

- Notte al Mercato Vecchio* (yid. *Bay nakht afn altn mark*): 107
- Novershtern, Avraham: 12, 81
- Novotny, Antonin: 135
- Nowak, Józef (1925-1984): 252
- Nowell-Smith, Geoffrey: 217
- Nowina-Przybylski, Jan (1904-1938): 58
- Nozze, Le* (pol. *Wesele*): 243
- Nysencwajg, Chaim: 248
- Oberska, I.: 186
- Odets, Clifford: 231
- Oguz, Rubin: 268
- Ojetti, Giorgio: 205
- Okolotowicz, Eugenia: 268
- Okrant, Sophia: 83
- Olicki, Lejb (1894-1975): 106
- Olivi, Laura: 235
- O'Neill, Eugene: 101, 207
- Onodi, Laiosch: 205
- Opalski, Magda: 284
- Opera da tre soldi, L'*: 240, 242-246, 256
- Opera dell'ebreo, L'* (yid. *Dem idishn opere*): 69, 119
- Oppenheim, Menashe (1905-1973): 57, 59
- Orfana Chasie, L'* (yid. *Khasie di yesoyme*): 25, 28, 87, 156, 166, 173, 188, 196
- Orlenev, Pavel: 178
- Orleska, Miriam (ca. 1900-1943): 68
- Orzeszkowa, Eliza: 23, 106, 120, 124, 125
- Osiński, Zbigniew: 180
- Oskar, Julius: 6
- Oswicki, Mark S.: 188
- Osterwa, Juliusz (1885-1947): 48, 69, 284, 300
- Ostoja-Sulnicki, Józef (1869-1920): 23
- Otello*: 161
- Otto, Teo: 272, 273
- Otwinowski, Stefan (1910-1976): 298
- Ovadia, Moni (1946): xiii
- Oyslender, Nokhem (1893-1962): 168
- Padre crudele, Il* (yid. *Der vilder foter*): 25
- Palitzsch, Peter: 278
- Paluszak, Arnold: 106, 190, 268
- Papà Goriot*: 180
- Para, Józef (1922): 252
- Parnass, Jacob: 83
- Pasmanik, Józef: 248, 268
- Pasolini, Pier Paolo: 219
- Pasqua* (pol. *Wielkanoc*): 298
- Pastor, Sevilla: 80
- Paver, Chaver (pseudonimo di Gershon Einbinder, 1900-1964): 58
- Pavlova, Tatiana (1890-1975): 178, 200, 202, 204-206
- Paw. D.: 265
- Pelliccia di castore e galletto rosso*: 258
- Peregrinazioni degli attori ebrei, Le* (yid. *Idishe aktiorn ojt der rajze*): 7
- Perelman, Estera: 59, 188
- Perz, Jan (1918-1992): 284
- Petljura, Semën: 36
- Petrelli, Vera: 230
- Petretto, Renzo: 205
- Peretz, Yitskhok Leybush (1852-1915): xvii, 10-14, 17, 18, 20, 32, 34, 41, 42, 48, 54, 82, 83, 91, 107, 110, 168, 176
- Pérez Rubio, Pablo: 215
- Piaskowski, Czesław (1903-1994): 57
- Pigmalione*: 214
- Pilawa: 183
- Piłsudski, Józef: 37, 65
- Pinski, Dovid (1872-1959): 11, 12, 55, 160, 220
- Piscator, Erwin: 234, 235
- Pocar, Ervinio: 16
- Podrabinek, Pejsach: 190, 268
- Podkocz., J.: 180
- Poggioli, Renato: 315
- Pogodin, Nikolaj: 243
- Pokora, Wojciech (1934): 258
- Polański, Roman: 113
- Polit, Monika: xxii
- Pollack, Martin (1944): xxix
- Popiel, Jacek: xix, 31, 39, 73
- Popov, Ivan: 102, 106
- Poskuta-Włodek, Diana: 180
- Posner, Anna: 230
- Possenti, Eligio: 178, 205
- Potere dell'amore, Il* (yid. *Di kraft fun libe*): 17
- Pour en finir avec le jugement de Dieu*: 301
- Poveri giotosi* (yid. *Freylekhe kabtsonim*, ingl. *Jolly Paupers*): 32, 56-58, 60
- Prager, Leonard: 161
- Preger, Jakub: 119
- Prendi e non piangere* (yid. *Nadir un wajn nysh*): 68
- Prilutski, Noyekh (Noah Prylucki, 1882-1941): 159, 169
- Principessa selvaggia, o la giovinezza di Medea, La* (yid. *Di vilde printsessin oder Medeas yugend*): 159
- Prizament, Shloime (1889-1973): 188, 312

- Processo, Il*: 101  
*Processo di Giovanna d'Arco, Il*: 258  
*Professor Mamlock, Il* (pol. *Profesor Mamlock*): 129  
Prokop-Janiec, Eugenia: 43, 136, 211, 303  
Pronaszko, Andrzej (1888-1961): 67  
Przybyszewski, Stanisław (1868-1927): 13, 14, 67  
Pulaver, Moishe (1902-?): 177  
Pulman: 21
- Quasimodo, Alessandro: 205  
Quercioli Mincer, Laura: xviii, 16, 17, 20, 126, 186, 211  
Quilligan, Maureen: 162  
*Quinta stagione, La* (ingl. *The Fifth Season*): 323
- Racconto da tre soldi, Il*: 246  
Raczyński, Bronisław: 268  
Radulski, Waclaw (1904-1983): 48  
*Ragnatela, La* (yid. *Shpinveps*): 106  
Rajnglas, Jakub (Jacob Reinglass, 1904-?): 58  
Rajski, Michał (1925): 115, 248  
Randone, Giulia: ix, xi, xviii, 324  
Rapel, L.: 11  
Raphaelson, Samson: 60  
Rapoport, Natan (1911-1987): 197  
Raszewski, Zbigniew: xvi, xix, 65, 75, 139, 171, 230, 285, 296  
Ravitch, Melech (Melekh Ravitsh, pseudonimo di Zekharye-Khone Bergner, 1893-1976): 81  
*Re allegro, Il* (yid. *Mejtech Frejtech*): 119, 129  
*Re Lear* (yid. *Konig Lir*): 84, 108, 161, 162  
*Re Lear ebreo, Il* (yid. *Der idisher konig Lir*): 162  
*Re promesso sposo, Il*: 7  
Rebush, Roman: 204  
*Recluta, La* (yid. *Der priziv*): 44  
Reichel, Käthe: 258  
Reinhardt, Max: 18, 55, 100, 220  
Reinharz, Jehuda: 14  
Remotti, Francesco: 164  
René, Ludwik (1914-1999): 240  
*Replika* (pol. *Replika*): 286  
*Resistibile ascesa di Arturo Ui, La*: 285  
Retik, Józef (1927): 268  
Rettig, Samuel (1919-1983): 248, 268  
*Revisore, Il*: 8  
*Riccardo III*: 161
- Ricci, Giacomo: 205  
Rittner, Tadeusz: 65  
Rizzuti, Marida: xiv, xxviii, 5  
Rojtentele, Wl.: 190  
Roland, George (1882-?): 47, 53  
Rolland, Romain: 41, 54, 130  
*Romeo e Giulietta* (yid. *Romeo un Zhulietta/ Yulya*): 161  
*Romer-Ochenkowska, Helena* (1878-1947): 181  
Rosenberg, Jerry: 204  
Rosenberg, Michael (1900-1972): 204  
Rosenfeld, Lulla: 160, 166, 171  
Rosenstein, Chaim (1898-1966): 185  
Rosner Adolph (Ady/Eddie, 1910-1976): 76, 79, 84, 88, 95  
Rosner, Erika (coniugata Kovalich, 1941): xvii, xxix, 86, 114, 146, 151, 193, 226  
Rossi Guerra, Laura: 205  
Rotbaum, Jakub (Yankev Rotboym, 1901-1994): xviii, xxii, xxix, 45, 100-101, 106, 110, 111, 115, 131, 143, 197, 199, 242-245, 285, 323, 324, 327  
Rotbaum, Lia (Rotboym, 1907-1994): xxii, xxix, 100-101, 323  
Rotbaum, Sara (Rotboym, 1899-1970): xxii, xxix, 84, 100, 268, 269, 323  
Roth, Gershon: 79  
Roth, Joseph: 64, 219  
Rothpearl, Harry: 323  
Rotmil, Jacek (1888-1944): 59  
Rotshteyn: 6  
Rousseau, Jean-Jacques: 214  
Rovina, Hanna (1888-1980): 194, 220, 266, 301  
*Rovina di Haman, La* (anche trad. *La sconfitta di Haman*, yid. *Homens mapole*): 120, 123  
Rozenbaum, Abraham: 193, 268, 270  
Rozenfeld, Anna: 92  
Rozier, Gilles: 41  
Rózewicz, Tadeusz: 228, 259  
Rudeński, Marian: 193, 268  
Rudnicki, Adolf (1912-1990): xiii, 15, 22, 107, 126-128, 130, 142, 299  
Rudnik, Eugeniusz: 134  
Rusinek, Kazimierz: 140  
Ruta, Magdalena: xix, 103, 112  
Rykała, Andrzej: 140  
Rzęcki, Z.: 186
- Sabbatai Zevi* (yid. *Shabtse Tsvi*): 45  
Sachabińska, Alina: 143

- Sacrificio di Isacco, Il* (yid. *Akeydes Yitskhok*): 27
- Sakowska, Ruta: 186
- Samberg, Ajzyk (Isaac, 1889-1943): 58
- Sandauer, Artur (1913-1989): 107-109
- Sandrow, Nahma: xvii, 43, 46, 53, 160, 161, 166, 171, 203, 323
- Sanetra, Bronisław: 139
- Sardou, Victorien: 155
- Sawan, Zbigniew (pseudonimo di Zbigniew Nowakowski, 1904-1984): 284
- Scarpa, Domenico: xxvi
- Scherzo sanguinoso, Uno* (yid. *Der blutiker shpas*): 80
- Scheuer, S. H.: 61
- Scheuer, Helen R.: 61
- Schiller, Friedrich: 8
- Schiller, Leon (1887-1954): 66, 67, 69, 70, 71, 105, 108, 110, 131, 240, 296, 298
- Schorr, Moishe: 204
- Schubert, Hein: 276
- Schulz, Bruno: 64, 228
- Schumach, Murray: 216
- Schumacher, Claude: 123
- Schwartz, Maurice (Morris, 1889-1960): viii, 54, 71, 101, 120, 204, 323, 324
- Schweyck nella seconda guerra mondiale*: 242
- Sconosciuto, Lo* (yid. *Der umbakanter*): 25
- Scribe, Eugène: 155
- Sebel, Stanisław (Soebel, 1886-1946): 174
- Segalowicz, Klara (Clara Segalowicz, Segalovitz, nata Borodino, 1896-1943): 41, 67, 130
- Selvaggio, Mario: 138
- Sender Blank* (o yid. *Di yorshim*, it. *Gli eredi*): 101, 110, 129
- Senza una casa* (yid. *On a heym*): xxx, 61, 63, 64, 120, 134, 156, 163, 184, 186, 203, 261
- Serkele, o il compleanno del fratello morto* (yid. *Serkele, oder a yortsayt nokh a bruder*): 39, 44, 120, 123, 191
- Serotsky, Herman (1880-?): 17
- Serve, Le*: 245
- Sette impiccati, I* (yid. *Zibn gehangene*): 39, 72
- Shakespeare, William: 8, 67, 101, 108, 152, 154-156, 159-162, 166, 169, 170, 172, 177, 184, 230, 285, 291
- Shapiro, Wiera: 11
- Shaw, Fiona: 239
- Shaw, George Bernard: 155
- Shazar, Zalman: 193
- Shepard, Richard F.: 213
- Sherman, Joseph: 18
- Shklar, Moshe: 128
- Shlifershteyn, Adolf: 6
- Shlozberg, Sonia (Schlossberg): 11
- Shmeruk, Chone (Khone, 1921-1997): xvi, xvii, 14
- Sholem Aleichem (pseudonimo di Shalom Rabinovitz, 1859-1916): 8, 10, 13, 26, 70, 72, 80, 88, 96, 101, 110, 121, 152, 168, 188, 189, 197, 242, 312
- Shomer (pseudonimo di Nokhem Meyer Shaikevitch, 1849?-1905): 7, 8
- Shternfeld, Silik: 98
- Shulamis o la figlia di Gerusalemme* (yid. *Shulamis, oder Bas Jerushalaim*): 6, 13, 73-75
- Shumacher, Yisroel (1908-1961): 40, 57, 58, 61, 62, 64, 68, 80, 86
- Shvartsbard, David (Schwartzbard): 6
- Shvartsbard, Gustav: 6
- Siberia, dramma di vita vera in quattro atti e un prologo* (yid. *Siberia, lebensbild in 4 akten un prolog*): 154
- Siekierko, Stanisław: 139
- Siemaszkowa, Wanda (1867-1947): 177, 179-184
- Sigaloff, Eugene (1887-1960): 204
- Signor Chew, peccatore, Il* (pol. *Grzeszny Czu*): 41, 42
- Signor Jowialski, Il* (pol. *Pan Jowialski*, yid. *Her Jowialski*): 67, 106, 108, 231
- Signor Lamberthier, Il* (fr. *Monsieur Lamberthier*): 56
- Signor Puntila e il suo servo Matti, Il*: 240, 241
- Signor Tadeusz, Il* (pol. *Pan Tadeusz*): 66
- Sikorski, Władysław: 87
- Simonetti, Paolo: 320
- Simonov, Evgenij: 219
- Simonov, Ruben Nikolaevič: 243
- Sito, Jerzy S. (1934-2011): 256
- Skarbek-Malczewski, Jan (1883-1967): 23
- Skrzeszewska, Zofia: 193, 248
- Skulski, Jarosław (1907-1977): 252
- Skwierczyńska, Irena (1897-1984): 286
- Sloves, Chaim (1905 -1988): 120, 121, 123

- Słowacki, Juliusz (1809-1849): 31, 240, 245
- Smolar, Anna: 141
- Smolar, Grzegorz: 113
- Sogno di una notte di mezza estate*: 245
- Sogno su Goldfaden* (yid. *A Goldfaden chulem*): 101, 110, 244, 245
- Sokolowski, Mikołaj: xviii, 263, 324
- Sokorski, Włodzimierz: 99, 115, 133, 243
- Solarz, Janusz: 250
- Solski, Ludwik (Sosnowski, 1855-1954): 212
- Sołtyś, Barbara (1942): 134
- Sonata a Kreutzer* (yid. *Krejtser sonata*): 19, 80, 87, 156, 175, 188
- Sono sopravvissuta ad Auschwitz* (pol. *Przeżyłam Oświęcim*): 247
- Sordo, Il* (yid. *Der toyber*): 101
- Spagnoli, Gli* (yid. *Di shpanier*): 80
- Sparatoria di via Długa, La* (pol. *Strzały na ulicy Długiej*, yid. *Shosn oyf der Długa-gas*): 97, 123
- Spector, Mordkhe (Spektor, 1858-1925): 18
- Spektor, Mieczysław: 106
- Spettri* (yid. *Di gays. Er familjen drama in dray ak*): 28
- Spielberg, Steven: 167
- Spinoza, Baruch (1632-1677): 120, 121
- Spivakovski, Yakov (Jacob Spivakovsky): 6
- Stalin (Iosif Vissarionovič Dżugašwili): 76, 77, 84, 102, 112, 232, 239, 241, 314
- Stanislavskij, Konstantin (1863-1938): xviii, xxix, 12, 35, 36, 43, 101, 165, 178, 232, 283
- Stańczak, Marian (1919-2005): 193, 248
- Starowieyska, Ewa (1920-2012): 252
- Stasera verrà un amico* (fr. *Un ami viendra ce soir*): 96
- Steinlauf, Michael C.: xvi, xvii, 14, 15, 17, 42, 168, 170
- Steinwurz, Seweryn (1898-1983): 47, 50, 51, 58
- Stelle vagabonde* (yid. *Blonzhende shtern*): 72, 95
- Sten, Jerzy (?-1941): 61
- Sternberg, Jacob (Yankev Shternberg, 1890-1973): 80
- Stola, Dariusz: 140
- Stolarska, Luba: 98, 102
- Stoor, Mieczysław (1929-1973): 252
- Storia dell'ascesa e della caduta di César Birotteau*: 180
- Strada di confine, La* (pol. *Ulica graniczna*, vers. it. *Fiamme su Varsavia*): 104
- Strasberg, Lee: 207
- Streep, Meryl: 239
- Strega, La* (titoli alternativi *La maga o La fattucchiera*, yid. *Di kishef-makherin*): 5, 6, 45, 54, 80, 81, 130, 131
- Striżewskij, Vladimir: 56
- Strykowski, Julian (pseudonimo di Pesach Stark, 1905-1996): 211, 212, 215, 239
- Strzelecki, Zenobiusz (1915-1987): 267, 268, 272, 274
- Strzemińska, Irena: 134
- Strzemiński, Władysław: 245
- Suchan, Jarosław: 42
- Suo teatro, Il* (pol. *Jej teatr*): xvii, xxxi, 116, 122, 125, 128, 139, 197, 201, 202, 269, 278
- Sure Sheindl* (yid. *Sure Sheindl fun Yehupetz*): xxxi, 70, 120, 123
- Süss l'ebreo* (ted. *Jud Süss*): 247
- Swinarski, Konrad (1929-1975): xxix, 240, 242, 245-252, 254-256, 296
- Szachmiejster, Gita: 248
- Szafer, Fryda: 102
- Szajewicz, Iso (Izrael, 1910-1941/1943): 59, 61, 70
- Szajn-Messer, Charlotte: 4
- Szajna, Józef (1922-2008): 267, 284, 286, 296
- Szaro, Henryk (1900-1942): 59, 60
- Szczepański, Jan Alfred (pseudonimo Jaszcz, 1902-1991): 106, 212, 213, 229, 237, 238, 241, 267, 290
- Szeftel, Sonia: 102
- Szeftel, Zofia: 190
- Szewczyk, Wilhelm: 238
- Szkoda, Aleksander: 268
- Szlangier, Lena: 190
- Sztaudynger, Jan: 125
- Sztrejch, Moitke: 188
- Szurmiej, Szymon (1923-2014): 117, 141, 195, 248, 249, 268, 269, 326
- Szwarc, Marek (1892-1958): 40
- Szwarc, Rubin: 186
- Szejlich, Michał (Moishe, 1910-1995): 110, 193, 209, 268
- Szydłowski, Roman (1918-1983): 123, 236, 237, 246, 250, 281, 283, 299
- Szyfman, Arnold (in origine Schiffman, 1882-1967): 22, 23, 31, 40

- Szymaniak, Karolina: 42  
 Sz. L. Sz[najderma]n: 39  
 Śliwniak, Józef (1899-194?): 54, 60  
 Świdorski, Jan (1916-1988): 134, 252, 254  
 Świrszczyńska, Anna: 123  
 Świtalski, Kazimierz: 65
- Tagore, Rabindranath: 101  
 Tajtelbaum, Sonia (Teitelbaum): 174  
 Tajtelbaum, Tania (Teitelbaum): 174  
 Tanzman, Berta (Berlin, 1856-?): 6  
 Tarło, Henryk: 47  
 Taru Kowalska, Ruth (pseudonimo di Rajzł Tukmaker, 1909-1979): 102, 130, 131, 133, 138, 139, 190, 193, 209, 223, 248  
 Tatariewicz, Konstanty (1884-1944): 31  
 Tatariewicz, Władysław: 228  
 Tavolini, Corrado: 178  
 Taylor, Cecil P. (1929-1981): 120  
 Taylor, Elizabeth: 136  
*Tedeschi, I* (pol. *Niemcy*): 104  
 Teitelbaum, Abraham (1889-1947): 199  
*Tempsta, La* (yid. *Der shturm*): 67, 70, 71, 108, 131  
 Tencer, Gołda (1949): 141, 159, 195  
 Tenenbaum, Wincenty (I. Winten): 57  
*Teoria freudiana dei sogni, La* (pol. *Freuda teoria snów, yid. Froyds teorye fun khaloymes*): 68  
 Terlecki, Tymon: 132  
*Terrore e miseria del Terzo Reich* (yid. *Shrek un elent fun Dritn Reich*): 116, 231, 246-248, 251, 257  
*Tesoro, Il* (yid. *Der ozyer*): 55  
*Testimone di Mandel'stam, La* (ingl. *Mandelstam's Witness*): xxx, 313-316  
*Tevey il lattivendolo* (yid. *Tevey der milkhiker*): 80, 152, 191, 197, 258  
 Thal, Sidy: 80  
 Timoszewicz, Jerzy: 67  
 Tiso, Jozef: 135  
 Toller, Ernst: 33, 234  
 Tolstoj, Lev: 80, 155, 156, 162  
 Tom, Konrad (pseudonimo di Konrad Runowiecki, 1887-1957): 118  
 Tomashefsky, Boris (1866-1939): 170, 204  
 Tomassucci, Giovanna: 263  
 Tomaszewski, Henryk (1919-2001): 113  
 Toniak, Ewa: xxvi  
 Tonini, Carla: 66
- Toper, Ino: 268  
 Towbin, Mordechai (Mordka): 24, 25  
 Trachtenberg, Frejda: 188  
*Tragedia ottimistica, La* (yid. *Optimistische tragedie*): 106, 190  
*Trappola, La* (cs. *Trap*): 135  
*Trasfusione, La*: 121  
 Treger, Kazimierz: 248  
*Trenta pezzi d'argento* (yid. *Draysik zilbershtik*): 106  
 Treugutt, Stefan: 272, 273, 276, 278, 279  
 Trębaczewicz, Stanisław: 299  
 Trilling, Miriam (ca. 1875-1920): 11, 167, 167, 169  
 Trockij, Lev (Lejba Bronštejn): 37  
 Tsemakh, Nahum (Tzemah, 1887-1939): 32  
 Tunkel, Yosef (1881-1949): 40, 70  
 Turkow, Jonas (1898-1988): xxii, xxvi, xxix, 32-34, 37, 41, 47, 68, 76, 91, 184, 185, 262  
 Turkow, Khevl: 32  
 Turkow, Leah: 32  
 Turkow, Margarita (1933): 262  
 Turkow, Mark (1904-1983): xxii, 4, 32, 34  
 Turkow, Naftali: 175  
 Turkow, Rokhl: 32  
 Turkow, Ruth (coniugata Rosner, poi Latowicz, nome di scena Ruth Kaminska, 1919-2005): xvii, 3, 4, 36, 39, 49, 56-58, 68, 75, 76, 84, 86, 88, 90, 95, 114, 118, 120, 124, 145, 151, 175, 176, 191, 193, 201, 208, 209, 223, 226, 248, 268-271, 276, 306, 315, 328  
 Turkow, Yitskhok Ber (pseudonimo Grudberg, 1906-1970): xxii, 4, 20, 32, 34, 41, 59, 60, 68, 110, 120, 188, 191  
 Turkow, Zygmunt (Shloyme Zalmen, 1896-1970): xix, xxii, 28, 31, 32, 35, 36, 39-48, 50, 51, 54, 56-60, 71-76, 92, 95, 118, 120, 130, 132, 145, 146, 164, 175, 176, 183, 184  
*Tutti i figli di Dio hanno le ali*: 101  
*Tutti i miei figli* (yid. *Ale mayne zin*): 132  
*Tutto è bene quel che finisce bene*: 245  
*Tuwim, Julian*: 312  
*Tynan, Kenneth*: 283  
 Tytelman, M. Ch.: 11  
 Tytkowska, Anna: 64
- Ubertowska, Aleksandra: 297

- Udalska, Eleonora: 64, 285, 286, 289  
*Ufficio postale, L'* (bn. *Dak Ghar*): 100  
Umru, Dovid (1910-1941): 80  
Ungaretti, Massimo: 205  
*Uno dei trentasei Giusti* (yid. *Der la-medvoornik*, ingl. *The Secret Saint* o *One of the Thirty-Six Just Men*): 33  
*Uomini, Gli* (yid. *Mentshn*): 70, 110, 197  
*Uomo con il fucile, L'* (rus. *Čelovek s ruž'em*): 243  
*Uomo di successo, L'* (yid. *Der mazldiker mentsh*): 121  
*Uomo selvaggio, L'* (yid. *Der vilder mentsh*): 127  
Urich, Pearl: 83  
*Uriel Acosta*: 8, 28, 110, 179
- Vachtangov, Evgenij (1883-1922): 219, 220, 266  
Valenza, Luca: xiv, xxviii, 5  
Veidlinger, Jeffrey: 168  
*Vergine folle, La*: 28  
Vermeuil, Louis: 56, 184  
Veysfeld, Moishe: 6  
*Via col vento*: 163  
Vickers, Nancy: 162  
Vilar, Jean (1912-1971): 264, 271, 301  
Vinogradov, Yosef: 47  
Vintshevski, Morris (1856-1932): 169  
*Violinista sul tetto, Il* (yid. *Fiddler oyf dakh*, ingl. *Fiddler on the Roof*): 152, 324  
Visconti, Luchino: 178  
Višnevskij, Vsevolod: 106  
*Vita di Galileo*: **246**  
Vivanti, Corrado: 164  
Viviani, Christian: 217  
*Vogliamo vivere* (yid. *Mir viln lebn*): 101  
*Volpone* (vers. yid. *Gelt*): 33  
*Voto, Il* (yid. *Thies kaf*, ingl. *A Vilna Legend, The Rabbi's Power*): xxx, 20, 32-34, 47-49, 51, 52, 56, 58-60, 73, 261
- Wajda, Andrzej: 77, 113, 296  
Wajngarten: 116  
Wajzman, Herman (Gershon Weissman): 11, 14, 17, 23, 74  
Wajzman, Jermolina (Weissman): 11, 17  
Walden, Daniel: 320  
Waldman Eliad, Leonie: 159  
Walter, Paula: 204  
Warlikowski, Krzysztof: 296  
Warner, Deborah: 239  
Warnke, Nina: 70, 204
- Wars, Henryk (Warszawski, 1902-1977): 58, 61, 86  
Wasilewska, Wanda: 88  
Waszyński, Michał (Moishe Waks, 1904-1965): 60, 70  
Wat, Aleksander: 126  
Weichert, Mikhl (Michał Weichert, 1890-1967): 45, 64, 66, 98  
Weigel, Helene: x, 230-233, 235, 237, 243, 249, 258, 263-265, 270, 271, 276, 279-281, 283, 286, 288, 291-293, 301  
Weill, Kurt: 245  
Weiner, Gershon: 15, 20  
Weinreich, Jacek: 58, 61  
Weintraub-Graff, Lea (1888-?): 31  
Weintraub, Władysław (Khayim Volf Wajntraub, 1891-1942): 54  
Weiser, Kalman: xxi, 169  
Weiss, Peter: 228, 245, 328  
Weissman, Dora: 184  
Weitzner, Jakob: 258  
Wekwerth, Manfred: 278  
Wendroff, Ruben (Rubin): 204  
Wernisówna, Jadwiga: 186  
Widecki, Józef: 106, 190  
Wierciński, Edmund (1899-1955): 68, 69, 177  
Wiernik, Adam (1916-2006): xxxi  
Wiesen, Pearl: 192  
Wilda Kowalska, Helena (1933): xxix, 117, 124,  
Wilde, Oscar: 37  
Wirth, Andrzej (1927): 228, 240, 243, 244, 257, 269, 274-277, 282, 283, 293,  
Wisse, Ruth: 12  
Wiśniewska, Ewa (1942): 134  
Witek-Swinarska, Barbara: 248  
*Witkacy*: 286  
Witkiewicz, Stanisław Ignacy: 12, 228  
Wolfe, George C.: 239  
Wolitz, Seth: 123  
Wołczedska, Kazimiera: 268, 270  
Woszczerowicz, Jacek (1904-1970): 177, 178  
*Woyzeck*: 276  
Wo niak, Monika: 138  
Wroncki, Stefan (Majkowski, 1899-1973): 252  
Wróblewski, Andrzej (1909-1994): xxiii, 106, 126, 244, 250, 299, 301  
Wygodzki, Stanisław (Szaja, 1907-1992): 136  
Wysińska, Elżbieta: 253, 255

**Indice  
dei nomi  
e  
dei titoli**

- Wysocka, Tacjana (1894-1970): 101  
Wyspiański, Stanisław: 31, 33, 101, 243, 245  
Wyszyński, Stefan: 301
- Yerushalmi, Dorit: 220  
Yerushalmi, Yosef Hayim: 93, 262  
*Yidl e il suo violino* (yid. *Yidl mitn fidl*): 57-59  
*Yoshke il musicista* (yid. *Yoshke muzikant*): 323  
Young, Clara (Khaya-Risye Shpikolits'er, ca. 1882-1952): 86
- Zagórski, Jerzy: 255  
Zak, Szeftel: 188  
Zamkow, Lidia (1918-1982): 284, 288  
Zandberg, Yitzhak (1871-1915): 11  
Zapasiewicz, Zbigniew (1934-2009): 134  
Zasławski, Rudolf (Rojben Leib Zaslavsky, ca. 1886-?): 47, 174  
Zawadzki, Aleksander: 233  
Zawieyski, Jerzy (pseudonimo di Henryk Nowicki, 1902-1969): 129, 299-302  
Zdanov, Andrej Aleksandrovič: 232  
Zelwerowicz, Aleksander (1877-1955): 31, 39, 66  
Zhelazno: 17  
Zhitlovsky, Chaim (1865-1943): xx  
Zieliński, Józef: 23  
Zieliński, Przemysław (1916-1990): 240  
*Zio Mosè, Lo* (yid. *Onkl Mozes*): 72, 101  
Zitkowsky, Tullio: 205  
Znicz, Michał (pseudonimo di Michał Feiertag, 1888-1943): 186  
*Zola, Émile*: 155  
Zonszajn: 110  
Zucker, Stefan: 328  
Zuker, Ben: 61  
Zuskin, Veniamin (1899-1952): 84, 85  
Zylbercweig, Zalmen: 4, 6, 11, 17, 162, 167-171, 199, 312
- Żeligowski, Lucjan: 37  
Żeromski, Stefan: 231  
Żuławski, Jerzy: 45  
Żywulska, Krystyna: 247









