

Antonella Ottai

RIDERE RENDE LIBERI. COMICI NEI CAMPI NAZISTI

Prologo

Il titolo del mio intervento, *Ridere rende liberi*, sembra una generica esaltazione della risata e dei suoi effetti positivi, e invece è il calco di un lutto: riprende infatti l'insegna all'ingresso dei campi di concentramento nazisti, *Il lavoro rende liberi*. Il lavoro dei personaggi al centro della mia ricerca era quello di far ridere, e tale rimase nei lager ai quali li aveva condannati la loro origine ebraica. *Comici nei campi nazisti*, il sottotitolo del volume che ho dedicato alla vicenda,¹ circoscrive l'ambito del tutto eccezionale in cui quella risata ebbe a risuonare, grazie all'esibizione – indotta dai carnefici per proprio divertimento – di artisti che fino a pochi anni prima erano stati stelle di prima grandezza del cabaret berlinese.

E dai locali della Kurfürstendamm, la via dei ritrovi più celebri e internazionali di Berlino, parte il racconto, quando la capitale della Repubblica di Weimar era considerata il laboratorio della modernità metropolitana: la sua vita politica e culturale ne faceva un'isola di resistenza all'interno della stessa Germania, dove il pericolo nazista stava già diventando sempre più consistente.

Un numero infinito di opere ha raccontato la mitologia di una grande capitale di respiro internazionale, tutta proiettata verso il futuro, che finisce col cadere dritta nelle mani di Hitler. Nel mio caso però, il mito, come ogni *mythos* che si rispetti, si fondava innanzitutto sulla tradizione orale. Prima di appartenere alla storia della cultura, la città era un racconto – il racconto – che mio padre, studente universitario a Berlino verso la fine degli anni Venti, non si stancava di affabulare. Era approdato in Germania per completare il suo percorso di formazione, che fino a quel momento si era svolto fra Budapest e l'Austria, in un collegio gesuitico non lontano da Vienna. Ma una volta a contatto con le vertigini della capitale tedesca, il rigido sistema educativo a cui era stato sottoposto fino a quel momento, gli si doveva svirgolare di un bel po': per lui non c'era città europea che reggesse il confronto con Berlino, persino Parigi gli era

¹ Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Macerata 2016.

sembrata ben piccola cosa. La metropoli usciva dalle sue parole con la forza dirompente del futuro, con la spregiudicatezza della sperimentazione totale: urbanistica, politica, costumi sessuali, estetica, relazioni sociali... Il luogo in cui queste novità si facevano tempo quotidiano e diventavano discorso comune – sempre stando ai suoi ricordi – era proprio il cabaret. Cabaret di ogni tipo e in ogni luogo, con nomi che a quel tempo difficilmente potevo incontrare altrove che nei suoi racconti, un paesaggio tutto umano, pieno di eroi del sorriso e dello sberleffo, che rovesciavano gli umori della giornata, sobillandone il senso; eroi che viaggiavano ai piani alti e ai piani bassi della cultura urbana, riuscendo a cortocircuitarne nelle loro esibizioni superficie e profondità. Più tardi avrei capito che in realtà il “cabaret” narrava soprattutto una disposizione d’animo, un desiderio di chiudere il giorno dentro a un gioco che fasciava le notti in un lungo abbraccio ammiccante, come se le piccole scene mettessero in forma al meglio la frenesia del tempo contemporaneo, moltiplicandone e sfaccettandone le manifestazioni all’interno del tessuto urbano. Era il modo in cui Berlino gli si era mostrata, il paradigma concluso della modernità metropolitana, una tramatura sempre in divenire, che trasformava la città minuto per minuto. Più di uno spettacolo, che si concludeva dentro un teatro, il cabaret offriva una relazione fra scena e platea affetta da complici reciprocità con la cultura e la pratica dell’esistenza quotidiana e del suo regime desiderante. Spettacolarità e metamorficità non si limitavano ad agire il fronte urbano investendone i locali con scenografie sempre diverse, ma penetravano le zone più intime e segrete degli statuti identitari e di genere di coloro che li frequentavano. Agli occhi stupefatti degli ospiti stranieri – e Berlino in quegli anni era un’esperienza cognitiva quasi obbligata per l’intelligenza internazionale – i notturni urbani si presentavano all’insegna del travestitismo e la capitale tedesca si configurava come la città delle identità instabili, delle esistenze doppie che si alternano fra il tempo dei giorni e quello delle notti, fra l’etica del contegno, di guglielmina memoria, e le estetiche del gioco e del desiderio. Nel travestitismo dispensato nei cabaret o nelle sale di caffè, ciascuno sembrava vivere volentieri un proprio piccolo teatro personale procurando panni e narrazioni proprie al maschile o al femminile che, durante la normalità delle ore lavorative, dormivano quiete nella sua persona. Riguardo a questo argomento i racconti di mio padre non differivano da quelli di tanti altri viaggiatori contemporanei, da Márai, a esempio, che come lui apparteneva alla buona borghesia ungherese e come lui manifestava tutto il suo stupore davanti alla varietà delle performance che la vita notturna della capitale sollecitava in chi di giorno rispondeva al proprio ruolo sociale in modo irreprensibile:

La confusione dei sessi regnava sovrana in quella città irrequieta. Conobbi donne che in segreto si trasformavano in ufficiali prussiani. Privatamente portavano un monocolo, fumavano il sigaro e spingevano il travestimento al punto da tenere sul comodino trattati di arte militare. E uomini che di giorno dirigevano fabbriche, di notte si trasformavano in incantatori di serpenti. Quell'inverno a Berlino fu un unico, continuo ballo in maschera.²

L'ultima catastrofica metamorfosi – la trasformazione della capitale della Repubblica di Weimar in capitale del Terzo Reich – impartiva al racconto di mio padre un andamento epico. Berlino stava cedendo sotto i colpi della disoccupazione dilagante, aggravata dal crollo di Wall Street del '29. I nazisti avevano avuto buon gioco a cavalcare la crisi, indicandone i colpevoli, già bell'e pronti sin dal trattato di Versailles. Le vetrine infrante dei negozi di proprietà ebraica indicavano senza ombra di dubbio chi sarebbe stato il capro espiatorio di una politica accusata di ogni infamia: *An allem sind die Juden schuld*, "di tutto sono colpevoli gli ebrei", aveva orchestrato nel '31, sul motivo della *Habanera* della *Carmen* di Bizet, Felix Hollaender, uno dei più celebrati autori di riviste e cabaret (collaboratore di Reinhardt e compositore per Mehring e Tucholsky, fra gli autori più importanti del cabaret politico-letterario). La rivista di cui la canzone faceva parte, *Spuk in der Villa Stern*, era andata in scena nel "Tingel-Tangel-Theater", che Hollaender aveva inaugurato nello stesso anno nei locali che erano stati della "Wilde Bühne". Nello spettacolo – una satira politica contro il governo di Weimar – il personaggio del "piccolo Hitler" annunciava che era venuto il tempo di mordere. Forse però Hollaender, come tanti altri che avevano messo in berlina il movimento nazista – "Gli ebrei ridevano, pensavano che fosse un gioco. Oggi non ridono più" avrebbe dichiarato qualche anno dopo Hitler arringando le folle – non aveva valutato abbastanza i morsi di Hitler. Il Führer faceva sul serio e si era già dimostrato capace di mordere rabbiosamente quella stessa diversità – di costumi, di genere, di pensiero – che aveva reso la metropoli così affascinante. Nonostante però ne sbandierasse la conquista grazie a Goebbels che di Berlino era il responsabile per il partito, Hitler avrebbe penato a sentire completamente "sua" la capitale.³

² Sándor Márai, *Confessioni di un borghese* (1934-35), Adelphi, Milano 2003, p. 301.

³ Ancora nel giugno del '31 replicava a Mussolini che gli suggeriva di trasferire la direzione del partito a Berlino: "È una città per metà americanizzata, per metà kultural e senza tradizione". cit. in George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Mondadori, Milano 2008, p. 47.

Dopo la presa del potere nazista, una volta epurata la sinistra, gli ebrei, gli omosessuali, si era spento lo spirito più radicale del cabaret: la cultura del *witz* quotidiano era oramai pervenuta anche lei al suo imbrunire. Fra le prime disposizioni del Regime, che escludono gli ebrei dalle pubbliche istituzioni, e l'ecatombe della Shoah, passano però circa otto anni, durante i quali i nostri "comici" continuano a fare i comici. Grandi *vedettes* della scena e grandissimi caratteristi delle commedie cinematografiche, essi disponevano di un'alternativa di cui solo oggi possiamo misurare la paradossalità: la fuga ad Hollywood, dove i loro film li avevano resi popolari – e la storia della colonia tedesca in esilio in USA è ben nota – oppure in Europa, nei territori limitrofi quando non addirittura in patria, dove il loro *humour* era più apprezzato – e questa storia è meno nota. Man mano, infatti, che l'Europa diventava territorio di occupazione, questa seconda opzione avrebbe avuto un solo nome, Auschwitz e i campi di sterminio. Eppure, per resistenza o per inerzia o per incomprendimento del pericolo, questa fu la scelta di molti – Rose Valletti, Paul Morgan, Fritz Grünbaum, Max Ehrlich, Kurt Gerron, Otto Wallburg, Willy Rosen, per limitarci ad alcuni degli esempi trattati. Anzi, Paul Morgan e Max Ehrlich – in tempi diversi ma ugualmente sospetti – dagli Stati Uniti tornarono addirittura in patria, forse perché lì "non facevano ridere" e soffrivano la mancanza del pubblico berlinese che gli aveva decretato il successo. Inseguire l'eco di questa risata nei ghetti in cui era ancora lecita, esplorandola nei racconti e nelle testimonianze che ne esistono, non è stato solo dare corso a una storia di comici, quanto sorprendere il comico nel momento in cui diventa la relazione condivisa di vittime e carnefici, inseguire i poteri e le perversioni di una risata che si era accesa a Berlino per spegnersi solo davanti alle camere a gas.

Un'ideologia del contagio

Come dicevamo, molti dei personaggi di cui trattiamo, dovevano la loro popolarità anche al fatto di essere celebri caratteristi del cinema tedesco, fornendogli un "corpo comico", vistosamente fisico, che aveva configurato nel mondo il paesaggio fisiognomico della Germania. Secondo Arnheim, proprio grazie alla loro presenza, che inoculava nel racconto il volume sensibile di un gesto di realtà, il regime favolistico dei "giovani amorosi" maschili e femminili – pura proiezione dei sogni e dei desideri del pubblico – riusciva a guadagnare un registro

commedico.⁴ Con l'avvento del nazismo, quella presenza però indica un corpo estraneo al corpo della nazione e va espunto dalle scene come dagli schermi dove abita con proprietà di figura. La "cacciata" degli ebrei dall'Ufa e dai teatri pubblici – fra i primi provvedimenti del Regime – poteva sembrare una difesa corporativa di fronte a uno strapotere ebraico nel campo dello spettacolo, ma in realtà è un'arma spesa contro una supposta viralità dalla razza ebraica, secondo una vera e propria ideologia del contagio. Nel caso del cinema il percorso è esemplare: Kurt Gerron, grasso impresario nell'*Angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg, Germania 1930) – o Peter Lorre, mostruoso *Mostro di Dusseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, Germania 1931) – figure del cinema internazionale, dopo essere scomparse dagli schermi tedeschi, vi tornano solo in quanto *documento* di un'antropologia deviata, in *Der Ewige Jude* (Fritz Hippler, Germania 1940, film di propaganda di cui Goebbels aveva redatto i testi). Non più immagini di grandi interpretazioni, quindi, ma immagini mostruose dell'"eterno ebreo". Il regista – a capo della sezione cinematografica del Ministero della propaganda – unifica nel suo film in un'unica sconfinata desolazione gli ebrei assimilati e diventati esponenti della società internazionale,⁵ con gli abitanti del ghetto di Varsavia, la massa anonima degli ebrei dell'est, facendo degli uni la maschera "ripulita" degli altri. Stessi nasi, stesso smisurato appetito sessuale, un unico ignominioso *corpus* ebraico, appetatore come i topi brulicanti con la cui immagine la regia osa la metafora. Eccellenti o miserabili, essi sono comunque sintomo di contagio e ogni operazione che ha lo scopo di isolarli è un'operazione a carattere non politico, ma sanitario, anzi, politico in quanto biologico.⁶ Come recita il commento, ora "non vediamo soltanto il grottesco e il comico di queste figure, ma ne conosciamo il pericolo". Il corpo comico, da soggetto comico che era, è diventato ora oggetto di scherno, perché di quella comicità si è disinnescato il pericolo.

⁴ Rudolph Arnheim, *Lob der Charge* (1931) cit. in Karl Prümm, *Von der komischen Charge zum eigenwilligen Erzähler*, in Barbara Felsmann, Id., *Kurt Gerron – Gefeiert und gejagt*, Edition Hentrich, Berlin 1992, p. 165.

⁵ Compagno Ehrlich, Gerron, Valetti, i numeri *en travesti* dell'Eldorado, Nelson, Klein, Lorre insieme a Reinhardt, Hirschfeld, Tucholsky, Kerr, Lubitsch, (ma anche i politici e gli scienziati, Rosa Luxemburg non meno di Einstein o i quadri di Kirchner).

⁶ Come ricordava Hannah Arendt, la grande fuga degli ebrei indotta dai nazisti rispondeva proprio all'obiettivo di diffondere l'antisemitismo in tutto il mondo occidentale, in reazione al fenomeno migratorio di persone ridotte oramai a "una schiera di mendicanti non identificabili, senza nazionalità, senza denaro, senza passaporto", che si ammassavano disperate alle frontiere. Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Bompiani, Milano 1978, p. 375.

E si è disinnescato anche circoscrivendolo in ambiti ben sorvegliati. Nell'autunno del '33, per dare casa agli artisti e agli intellettuali ebrei rimasti senza impiego nel campo dello spettacolo e della cultura, su iniziativa di Kurt Singer, era sorto a Berlino il "Kulturbund deutscher Juden 1933", dal quale sarebbe presto caduto l'appellativo *deutscher*, inaccostabile a quello di *Jude*.⁷ L'iniziativa sembra sulle prime rispondere tanto alla necessità del nuovo potere di dare priorità ai legami di razza e sangue, piuttosto che allo stato civile e allo spirito che alimenta il concetto di cittadinanza, quanto all'esigenza di dare voce ed espressione a una cultura ebraica. "Recitano in un teatro chiuso in un recinto, isolato come un lebbrosario, e sento ancora dire: «Gli mostreremo una buona volta di avere il teatro migliore di tutti!». Non ascoltano nulla. Non vedono nulla. Non si accorgono di nulla", scriveva a proposito della Lega Kurt Tucholsky, in una lettera indirizzata al fratello, pochi giorni prima del suo suicidio, avvenuto in Svezia nel '35. Per otto anni la Lega dà vita a un programma artistico di eccellenza attenendosi alle prescrizioni sempre più rigide del Regime: esecuzioni di autori ebrei, compiute da artisti ebrei per un pubblico esclusivamente ebreo. Nulla di tedesco poteva essere oggetto di nominazione. L'ideologia del contagio respira anche in questa iniziativa, che consente al Regime una progressiva disassimilazione della società ebraica più integrata a favore dell'allestimento sistemico di una palese alterità – un mondo altro e contrapposto a quello ariano – isolata dal corpo vivo della nazione e dai suoi organismi culturali, al punto che nel '35 Goebbels li poteva dichiarare *Judenrein*, etnicamente ripuliti. Per dimostrare quanto il controllo fosse fobico, basterebbe citare il lavoro della censura. E limitiamoci ancora una volta al repertorio leggero, alle commedie di Molnár o al cabaret di Ehrlich, che nella Lega aveva trovato ospitalità e riconquistato il consueto successo. Quando, a esempio, la censura inciampa nell'aggettivo "biondo" in un testo di Molnár, si affretta subito a vietarlo, riconoscendovi la qualità di una pertinenza razziale che, se non dovrebbe essere "esibibile" in un teatro ebraico (con grande stupore dei funzionari nazisti nella Lega ci sono ebrei biondi, come Camilla Spira o Alice Levie), quanto meno deve essere "in-

⁷ Kurt Singer, ex sovrintendente all'Opera di Stato, ne aveva curato il progetto indirizzandolo alle autorità competenti e quindi, avutone il benessere e le relative restrizioni, aveva assunto la direzione del neonato organismo; presidente onorario era il rabbino Leo Baeck, che dal settembre del '33 aveva costituito un organismo di rappresentanza degli interessi della comunità ebraica in Germania. Singer è affiancato nel suo compito da Julius Bab, con funzioni di *dramaturg* e di responsabile della sezione "conferenze" (Bab era stato il *dramaturg* di Max Reinhardt), dal regista Kurt Baumann e molti altri personaggi di spicco della cultura ebraica tedesca.

dicibile". Sembra un *para/dosso*, è invece è *doxa*, applicata alla lettera: la biondità, lungi dall'essere un attributo fisico qualsiasi, appartiene di diritto alla nazione tedesca, "la bionda Germania", con chiare ascendenze nel culto del sole, simbolizzate dalla svastica. L'alterità di popoli della luce e popoli tenebre rende impronunciabile l'aggettivo biondo dall'eterno nemico bruno, al di là del fatto sconcertante, che a questi, in un qualche modo sicuramente illegittimo, fosse poi toccata in sorte una testa bionda.⁸ Come se non solo i prodotti della cultura, ma il mondo delle cose, dei luoghi, delle persone, viaggiasse dentro a un vocabolario fondato sull'incondivisibilità dei suoni che lo chiamano, nonostante essi appartengano a una lingua che è ancora casa comune, all'interno della quale occorre imparare a vivere da separati.

E non ci si limita solo a censurare aggettivi che designano qualità squisitamente germaniche, ma anche i nomi che ne designano la geografia:

Dal momento che non potevamo rappresentare autori tedeschi, rappresentavamo molto Molnár, Molière e pièce ebraiche, ma anche cabaret. Max Ehrlich, il celebre attore del Kabarett der Komiker, quando non si faceva teatro, si esibiva nel cabaret. Uno dei suoi spettacoli si chiamava *Composta mista*. C'era musica e danza. [...] Poi c'era un couplet: "Io sono il frontespizio del nuovo Magazin, mi si può vedere a Paris, London e Wien!". Una volta stavo ascoltando la radio a casa con Ehrlich: improvvisamente annunciarono l'annessione dell'Austria. Vienna giubilava: Heil Hitler! Heil Hitler! Ehrlich esclamò: "Per amor del cielo. Fra tre giorni andiamo in scena e non possiamo più nominare Vienna. È nazificata". E cominciammo a cercare una nuova città che facesse rima con Magazin: "A London, Paris e Neuruppin". "Ma Neuruppin è tedesca – dissi io – Non va bene" E quindi uscì fuori: "Io sono il frontespizio del nuovo Magazin, mi si vede a London, Paris e Turin". Che era italiana, e poteva anche andare.⁹

Max Ehrlich, a sua volta, nel suono che gli diventa precluso, lamenta la perdita del significante necessario al suo *witz* piuttosto che quella significata, ovvero la perdita di un rifugio che ancora poteva vantare una significativa attività cabarettistica: il problema per lui e per la sua partner, Steffi Ronau – a sua volta, grande interprete di cabaret – non è che venga sottratto un territorio alle loro

⁸ Questa concezione deriverebbe dal circolo teosofico di Lanz von Liebenfels, il cui periodico, "Ostara", influenzò il giovane Hitler quando era ancora in Austria. Cfr. in proposito George L. Mosse, *The Mystical Origins of National Socialism*, in "Journal of History of Ideas", XII (1961), pp. 83-96; trad. it., *Le origini mistiche del nazionalsocialismo*, in "Il Ponte", XVIII (1962), 1, pp. 30-40.

⁹ Steffi Ronau, *Mehr oder weniger, war es doch ein Ghettotheater*, in Eike Geisel, Henryk M. Broder, *Premiere und Pogrom, Der Jüdische Kulturbund 1933–1941*, Siedler Verlag, Monaco 1992 p. 150.

esistenze, ma un suono al loro teatro, una rima a un couplet destinato alle scene "di ebrei con ebrei per ebrei". *The show must go on*, e questo imperativo risponde allo stesso mandato che Ehrlich aveva ricevuto dal suo pubblico.

Lo *show* però non va oltre l'autunno del '41, quando un ordine della Gestapo appresta la chiusura della Lega in tutto il territorio tedesco. Wisten, l'ultimo direttore, si separa dal pubblico regalandogli il ricordo di una risata: lo spettacolo di congedo sarà *Giochi al castello*, di Molnár. Molti artisti, fra cui lo stesso Ehrlich, erano già fuggiti da Berlino dopo la Notte dei cristalli e nel loro bagaglio di profughi hanno inserito anche il proprio repertorio. Gli sarebbe tornato ancora utile.

Il Kurfürstendamm nel Drenthe

Numerosi comici avevano trovato ospitalità e lavoro ad Amsterdam, tanto da dar luogo al tentativo di creare anche lì una Lega della cultura ebraica. Ma dopo l'invasione nazista non c'è più scampo e gradualmente gli artisti tedeschi finiscono nel campo di smistamento di Westerbork, a nord dell'Olanda. L'ultimo comandante delle SS che prende in consegna il campo, Konrad Gemmeker, è però un appassionato di cabaret: all'improvviso la guerra gli regala un numero di personalità che avrebbe fatto impazzire qualsiasi impresario. Per loro non risparmia né soldi, né energie: costumi, scenografie, coreografie per quello che diventa il cabaret più esclusivo d'Europa in tempo di guerra. Che va in scena, di solito, il martedì sera, a ridosso dei "trasporti" per Auschwitz. Le SS accorrono da tutta l'Olanda per assistervi e gli artisti sono esentati dalle liste di deportazione, insieme agli altri operatori ritenuti indispensabili per la normale amministrazione del Lager. L'intrattenimento comico rientra nell'ordine del bisogno, ma sulla sua liceità ci sono non poche obiezioni:

Qui è un vero manicomio, di cui ci toccherà vergognarci per tre secoli. Il campo deve sbarazzarsi di molte persone che saranno deportate. Tocca ai Dienstleiter ("assistenti") stessi preparare le liste: riunioni, grande agitazione, una cosa orribile. Nel bel mezzo di questo gioco di vite umane, un improvviso ordine del comandante: i *Dienstleiter* devono assistere di sera alla prima del cabaret che si dà in questa notte nel campo. Quelli restano di sasso, ma devono andare a casa a mettersi il vestito migliore. E di sera si è seduti nella grande sala dell'Ufficio Registrazione dove Max Ehrlich, Chaja Goldstein, Willy Rosen e altri danno spettacolo. In prima fila il comandante con i suoi ospiti. Dietro di loro, il professor Cohen e tutta la sala piena. Si ride fino alle lacrime, proprio così. Quando la gente di Amsterdam si riversa qui, noi mettiamo nella grande sala della Registrazione una specie di transenna. La stessa

transenna ora faceva parte della scenografia e Max Ehrlich vi si appoggiava cantando le sue canzonette. Io non c'ero, ma Kormann me l'ha raccontato poco fa e ha aggiunto: "Tutto questo mi sta portando sull'orlo della disperazione".¹⁰

Etty Hillesum, testimone d'eccezione della vita del campo, non è tenera verso gli artisti che, in un'altra lettera, definisce "i buffoni" del Comandante, accusando l'inopportunità tanto delle loro prestazioni nei luoghi del dolore, quanto di una collaborazione che, per qualche settimana, salva loro la vita. Etty, come l'amica Alice Levie e il marito di questa, che era stato il secondo direttore della Lega berlinese, rifiutano ogni partecipazione agli spettacoli, anche quella di semplici spettatori. Alice Levie, ad esempio, individua lucidamente il ruolo di destinante/destinatario che in questa occasione giocano le SS: pericoloso quindi per gli attori essere soggetti e oggetti in una dinamica così saldamente bloccata, e vergognoso per gli spettatori impegnarvi il proprio sguardo e pensarla innocente. La donna rifiuta a priori un evento giudicando che le sue linee di tensione corrano esclusivamente fra la prima fila, destinata alle autorità naziste, e gli attori in palcoscenico; in tal modo cancella però in un colpo solo la presenza pressante dell'intera platea degli internati, una folla di persone le cui motivazioni non arrivano alle soglie del suo ragionamento. Ma se questa coscienza impedisce ai coniugi Levie di vedere nella platea altro che il *vulnus* che le è stato inferto, le testimonianze di molti performer tendono viceversa a cancellare nella platea la presenza nazista, scavalcando d'un balzo quella "prima fila" dove si dispiegano in bell'ordine tutte le camice bruno, per concentrarsi sul pubblico degli internati. Come se in sala non ci fossero che queste persone che li sorprendono dolorosamente con la loro partecipazione e li sconcertano con la loro innocenza. Jetty Cantor parlava degli spettacoli come di un accadimento inscritto nell'ordine delle cose comuni e delle professioni al lavoro. Più emozionata il ricordo di Camilla Spira: "Era follia. Lì sedevano persone fisicamente molto provate. Le nostre rappresentazioni erano per loro l'ultima stazione prima della morte. Queste persone hanno seguito il nostro spettacolo con incredibile dedizione, ridendo, a volte applaudendo".¹¹ Dunque l'involucro testimoniale che avvolge le serate di cabaret è in parte volutamente cieco: per un preciso rifiuto di condividere un'esperienza giudicandola scandalosa, oppure

¹⁰ Etty Hillesum, *Lettere*, Adelphi, Milano 2013, p. 105.

¹¹ Camilla Spira in Barbara Felsmann, Karl Prümm, *Kurt Geron. Gefeiert und gejagt, 1897–1944*, cit. p. 79.

per autoassolversi dal fatto di averla vissuta, i racconti non possono e non vogliono essere integrali.

La *Gruppe Bühne* era forse, per quel poco che possiamo saperne, un'impresa disperata e compromissoria, e Max Ehrlich o Willy Rosen o Erich Ziegler, che ne erano i fondatori, con tutta probabilità si davano da fare per sopravvivere, come sostiene Alice Levie, o buffoni, come li aveva definiti la Hillesum, e magari avranno disposto dei poteri, dei privilegi e delle impunità di cui godono i buffoni. Non c'è dubbio che abbiano anche istituito con il "loro" comandante un vincolo ambivalente, come raccontano anche gli album di addii che gli dedicano quando questi li mette sul treno per Theresienstadt, deviandoli di qualche mese da quello per Auschwitz. A loro non compete la risata "oltre", quella di cui parla Etty e che a volte risuona sulla banchina della partenza, la risata, insomma, che nasce e muore perché sorprende l'esistenza – altrui o propria – mentre si denuda. La risata che i comici mettono al lavoro non è *sub specie theatri*, è teatro vero e proprio, e risponde ai dettami di una sapienza allenata da tutti gli artifici del mestiere e alle regole dello spettacolo inteso come costruito pubblico e sociale: gioca tutta, cioè, dentro gli edifici ben fabbricati delle convenzioni e del senso. Ehrlich è in scena per la risata di *tutti* quando interpella gli spettatori con una frase stereotipata: "Alla fine, siamo tutti figli di Adamo!". L'uso dello stereotipo gli ha dato accesso al suo corrispettivo, il senso *comune*, dove riposano dello stesso sonno amici e nemici, vittime e carnefici, tutti figli d'Adamo, per quanto pericoloso possa essere il richiamo alle origini in un contesto che le martoriava. Poi fa pausa, quanto basta per inoculare il paradosso e ostentare allo stesso tempo la complicità che gli dà fiato, e quindi ammicca alle autorità: "Almeno, a partire dalla seconda fila!". L'intera prossemica fra attori, SS e internati che governa l'evento teatrale è trasformata in un istante nella geometria del comico. La risata viene offerta alla prima fila perché goda di una diversità che in quel preciso momento viene indicata come assunzione arbitraria di un potere, e viene offerta alle altre file perché godano di quell'isolamento manifesto. Le reazioni rimbalzano in sala, di fila in fila caricandosi di quella stessa diversità di intenzione da cui erano partite, l'uno con l'altro, l'uno contro l'altro, l'uno per difendersi dall'altro. Anche a teatro, e per mezzo del teatro, per un attimo le maschere sono cadute.

Epilogo

Troppo lungo sarebbe parlare in questa sede della storia dei teatri di Theresienstadt, che accolsero ancora altri artisti e che furono testimoni della vicenda più tragica e paradossale toccata in sorte a un grande comico, quella di Kurt Geron, alla quale sono stati dedicati numerosi studi, romanzi, pièce teatrali e film. Andiamo direttamente alla fine di una storia, quella che mio padre non mi ha mai raccontato: aveva abbandonato Berlino molto prima e la morte degli eroi delle sue scene non ha mai raggiunto la conclusione della sua giovinezza. Eppure, in quell'eccidio di massa, quando della loro "eccellenza" non era rimasto più nulla, qualcuno di loro ha avuto ancora la grazia efferata di un dettaglio che proveniva dalla sua passata gloria. Paul Morgan, a esempio che rideva di Hitler nei cabaret più celebri, dedicandogli una canzone che lo vedeva disperarsi per amore di un giovane ebreo. Raccontano che gli aguzzini lo costrinsero a "spolmonarsi" sulla neve, impedendogli con le armi di smettere il canto finché le forze non gli vennero meno. I referti attestano che è morto per malattia ai polmoni, ma a risultargli fatale era stato il germe di quella risata su Hitler, contratto quattordici anni prima. Grünbaum, "Io, il Grünbaum", si è spento a Buchenwald, pochi giorni dopo essersi esibito per i compagni in occasione del capodanno. In questa ultima performance si dichiara al suo pubblico con il numero che gli è stato tatuato sul braccio, invece che con il suono del suo nome. Nell'ultimo atto della sua esistenza si appropria di un anonimato che beffa quel che è rimasto della sua eccellenza e, soprattutto, della sua persona. Come se il numero chiamasse la sua parte prigioniera e liberasse l'altra e le cifre gli consentissero ancora una volta la figura del doppio con la quale aveva sempre trastullato la sua identità: il detenuto dal sorriso senza denti che la sua immagine gli rimandava indietro, gli doveva sembrare l'ultimo scherzo delle sue apparizioni sceniche. Ehrlich che abbiamo visto disperarsi perché la conquista nazista di Vienna gli impediva la rima di un couplet e quindi scherzare sul carnefice col carnefice; per perderlo sui treni, via via fino ad Auschwitz. Ma ad Auschwitz, in tutta quella folla di persone stremate, non è passato inosservato: qualcuno racconta che fra le SS c'era chi ha riconosciuto la sua celebrità e puntandogli contro le armi da fuoco lo ha invitato a "farlo" ridere, prima di spedirlo nelle camere a gas. E magari, a puntare le armi, era stato qualcuno dei loro antichi spettatori, che di una risata ora si vergognava come di un'antica ferita.

Questi, alcuni racconti dei testimoni. A me invece piace pensare che il fuoco puntato su Ehrlich fosse l'onore delle armi al suo potere di comico, o un'ag-

gressione a mano armata per nascondere il deserto della propria impotenza. Si ama o si disprezza chi provoca il riso? Forse se ne ha soltanto paura. Un nulla, e la risata si abbatte non si sa dove e abbatte non si sa chi. Meglio distruggere fisicamente la persona che la risata l'ha innescata nell'aria e attende il suono della sua eco: è come spegnere il sogno che non si è capaci di sognare. E così, alla fine di ogni considerazione, ci si dovesse chiedere se la risata spesa nel corso di questa storia fosse un bell'azzardo, mi sentirei di rispondere che proprio quando "una ragione valida per ridere, non c'era affatto", essa dispiega tutto il suo potere e squassa le pareti del mondo, mostrando a tutti che non erano nient'altro che quinte.