

Il cabaret al cospetto della morte

di Francesca Romana Rietti

Antonella Ottai
RIDERE RENDE LIBERI
COMICI NEI CAMPI NAZISTI
pp. 214, € 18
Quodlibet, Macerata 2016

Il volume racconta la sorte di alcuni dei protagonisti, in gran parte di origine ebraica, della leggendaria stagione del cabaret berlinese degli ultimi anni della Repubblica di Weimar. L'avvento al potere del nazional-socialismo li portò all'esilio o allo sterminio nei lager, e Antonella Ottai ne ha ricostruito le vicende attraverso una lunga ricerca storiografica condotta tramite fonti e studi, editi per lo più in area tedesca e olandese. Sulla scia di queste memorie, l'autrice insegue le tracce di quanti tra quegli artisti, pur nella brutalità della vita quotidiana dei campi di transito e di sterminio, tennero in vita il loro cabaret così intriso della radice umoristica dell'ebraismo, esibendosi in quei luoghi dell'orrore con una regolarità da "stagione teatrale" metropolitana.

Alla radice di questo viaggio, le cui tappe sono ripercorse in tre capitoli – dedicati rispettivamente all'attività berlinese dei comici riuniti nella Jüdische Kulturbund, al campo di transito di Westerbork nel cuore della brughiera olandese e al ben noto insediamento di Theresienstadt a nord di Praga – sta una vicenda autobiografica di cui l'autrice dà conto nel prologo e su cui ritorna nell'immagine finale dell'epilogo. Tutto ha origine dalla rievocazione dei racconti paterni sull'effervescenza di quel "laboratorio europeo della modernità" che fu la Berlino in cui, alle soglie degli anni trenta, si svolsero i suoi studi universitari: ai suoi occhi, i luoghi in cui si espresse la quintessenza della sperimentazione politica, culturale, sociale e dei costumi sessuali di quella città furono proprio quei cabaret di cui fu un assiduo frequentatore.

Ai lettori italiani il libro apre così le porte di un capitolo meno noto e studiato della Shoah, rivelando quello che è forse il più surreale

dei suoi volti: la sopravvivenza nei lager nazisti della risata e della comicità. L'assurdità del cortocircuito prodottosi sembra potersi riassumere tutta in un "dialogo" tra le voci di Jetty Cantor, celebre attrice olandese di cabaret, fra le poche sopravvissute della Gruppe Bühne di Westerbork, e del comandante nazista Gemmecker, anch'egli sopravvissuto alla guerra, al processo e alla detenzione. Se la prima, riferendosi ai convogli che si dirigevano verso i campi di sterminio, dichiara crudamente: "I trasporti naturalmente c'erano, ma si doveva anche ridere", il secondo pare paradossalmente ragionare negli stessi termini quando afferma: "Il talento a disposizione c'era. Perché in una società piena di tensioni non organizzare qualcosa di rilassante?". Ed è proprio questo incredibile meccanismo, instauratosi tra vittime e carnefici,

a produrre la ferita da cui sgorga il problema essenziale posto dall'indagine storica di Ottai: la liceità della risata, quando si trovi ad affacciarsi sull'abisso del dolore e del lutto da cui dovrebbe essere interdetta.

Uno dei molti pregi di questo bel volume è proprio l'essersi posto un interrogativo così inquietante e di aver restituito attraverso una narrazione storica, che alterna registri diversi e una corralità di interventi – memorie famigliari, frammenti provenienti dal repertorio cabarettistico, fonti documentarie, lettere, testimonianze e cronache dei sopravvissuti e non –, non tanto una risposta univoca, quanto il senso più profondo di quello che è stato un estremo gesto di resistenza e un tentativo, sia pur non riuscito, di salvezza. *Ridere rende liberi* ci racconta come, nel contesto dei lager, il riso prodotto dal cabaret "si sia iscritto non solo nell'ordine degli obblighi, ma anche in quello dei bisogni". La risata è stata per questi comici il loro ultimo atto: un azzardo di libertà.

francesca@odinteatret.dk

F. R. Rietti insegna discipline dello spettacolo all'Università di Roma Tre

Il corpo-mente di chi recita

di Paola Bigatto

Laura Mariani
L'AMERICA DI ELIO DE CAPITANI
pp. 215, € 25,99,
Cue Press, Imola (Bologna) 2016

Il teatro raccontato può essere più appassionante di quello visto? Sì, può esserlo, perché il lavoro dell'attore contiene molte più cose di quelle che si vedono" scrive Laura Mariani nel suo studio sulle interpretazioni di Elio De Capitani in *Angels in America*, *Frost/Nixon*, *Morte di un commesso viaggiatore* (e nel film *Il caimano*, dove l'attore incarna Berlusconi, personaggio vicino al mito americano del successo e del potere). Attraverso un interprete esemplare, l'autrice ci propone un racconto a più voci sulla pratica di lavoro di ogni attore: oltre alle parole del protagonista (interviste, scritti, persino un lungo sms) emergono testimonianze, memorie, considerazioni critiche di una miriade di attori, da Sarah Bernhard a Gino Cervi, da Rina Morelli ad Al Pacino, presenze rese necessarie dall'accurata ricerca storica sui testi e sui loro allestimenti. De Capitani stesso rende conto del movimento caotico, intuitivo, che caratterizza la prassi dell'interpretazione, nelle cui suggestioni e stratificazioni compaiono attori del passato e del presente, del cinema e del teatro, pronti a fornire modelli a cui accostarsi o da cui prendere le distanze. Intenzione dichiarata dell'autrice, quella di "ritrovare nel presente l'attore italiano, la solidità del suo mestiere, la capacità di raccontare storie", e di analizzare il lavoro dell'interpretazione, "come se entrassimo nel corpo-mente di chi recita". È impresa ardua raccontare il percorso di un interprete, poiché si tratta di "individuare e descrivere gli spazi di creazione autonoma in rapporto al testo e alla regia"; inoltre, De Capitani testimo-

nia una varietà di approccio e una libertà di avvicinamento ai diversi personaggi che va al di là delle metodologie (e quindi delle terminologie) teatrali codificate, dai maestri russi fino allo Lee Strasberg del cinema americano: anche in sede di tecniche attoriche torniamo alla relazione proposta dal titolo del saggio, ossia quella tra un attore italiano e la cultura teatrale americana. E tra gli elementi "di tradizione" dell'attore italiano, ampio spazio è dedicato all'eterno corpo a corpo con la nostra lingua. A tal proposito, De Capitani sottolinea i suoi "litigi" con le traduzioni, in un senso inconsueto rispetto all'approccio letterario al problema: l'attore deve costruire un percorso di biunivoca relazione tra parole e immagine, sempre da verificarsi in scena, in rapporto cioè all'atto fisico del dire e alla organicità con gli altri segni. Tramite il lavoro di De Capitani, inoltre, siamo condotti all'interno della storia del teatro dell'Elfo (e di quarant'anni di teatro italiano) da cui emergono sia la magmatica – e non scontata – capacità di integrare forze giovani, sia il gruppo dei fondatori e collaboratori storici (Ferdinando Bruni, Cristina Crippa e Ida Marinelli), nel loro continuo e dialettico scambio di ruoli, attorale e registico. Da qui una attualissima riflessione su queste due funzioni, la cui ridefinizione è cruciale: De Capitani si presenta infatti come "neo-interprete", un attore cioè che continua a lavorare in termini di personaggio e di situazioni drammatiche, ma essendosi misurato a livello teorico e pratico con le novità della regia novecentesca. E Laura Mariani, in un ritratto riassuntivo, delinea un modello possibile dell'attore del futuro: drammaturgo, regista, organizzatore, vicino per sensibilità al professionista ottocentesco ma capace di rilanciare mestiere e tradizione a partire dalla relazione con il pubblico di oggi.

Due sguardi sulla scena nella Repubblica di Weimar

di Raffaella Di Tizio

Tancredi Gusman
L'ARPA E LA FIONDA
KERR, IHERING
E LA CRITICA TEATRALE TEDESCA TRA
FINE OTTOCENTO
E IL NAZIONALSOCIALISMO
prefaz. di Mara Fazio, pp. 232, € 48,
Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2016

La prima cosa che colpisce, nel volume di Tancredi Gusman, è la vastità e precisione della sua ricerca documentaria. Nel presentare i risultati di un lavoro condotto in biblioteche e archivi tedeschi lo studioso offre al lettore ampi punti di riferimento, ricostruendo tra l'altro rapidi profili biografici di tutti i personaggi chiamati in causa. Un taglio quasi enciclopedico, per una trattazione che procede in modo sistematico e disteso. La prima parte racconta le vicende della critica teatrale tedesca dalla sua nascita, nel Settecento, fino a fine Ottocento (in primo piano anche la storia della stampa, suo mezzo concreto di espressione). Il cuore del volume è dedicato al passaggio del secolo e ai primi trent'anni del Novecento: protagonisti ne sono i critici Alfred Kerr e Herbert Ihering. Il teatro, avverte

nell'introduzione Mara Fazio, "in Germania è un'istituzione riconosciuta da tutti", in cui la critica ha un ruolo attivo e centrale. L'arpa e la fionda sono gli strumenti che il critico, come il re biblico Davide, deve secondo Kerr saper utilizzare: indicano "la capacità di incantare e di combattere" con un linguaggio che per Kerr deve farsi arte, espressione autonoma della propria personalità – di qui il suo caratteristico stile spezzato, ironico, evocativo. Più lineare e oggettivo lo stile di Ihering, per cui la critica deve restare al servizio della scena, aiutarla a farsi voce del tempo. Il confronto tra le loro opposte concezioni del mestiere e idee teatrali diede vita al più famoso dei dibattiti dell'epoca: una "battaglia" che "raggiunge il suo apice tra il 1924 e il 1926". Il suo contesto è quel periodo ricco di fermenti politici e culturali che fu la Berlino della Repubblica di Weimar, avviato dalla rivoluzione del 1918, chiuso nel 1933 con l'ascesa di Hitler al potere. Kerr, nel guardare la scena, pone al centro la vita ("le critiche restano dei pretesti. Per andare al di là del teatro" scrive nel 1910 all'editore Cassirer), si batte per quel "teatro delle anime" che a fine Ottocento aveva potuto osservare

nel lavoro di Otto Brahm alla Freie Bühne. Il teatro visivo e scenografico di Max Reinhardt, che tra il 1905 e il 1917 domina i palcoscenici berlinesi, gli appare "esteriore" e "inessenziale". Ihering, di vent'anni più giovane, sente invece il teatro come autonomo "luogo di verità": nelle innovazioni di Reinhardt vede i semi del teatro futuro. Ai tempi di Weimar li riconosce in Piscator e in Brecht. Alla radice del loro conflitto Gusman pone una diversa concezione spirituale: Kerr crede nella possibilità di uno sviluppo lineare e continuativo della società e dell'arte, per questo cerca nel teatro gli sviluppi delle linee migliori individuate in passato; Ihering sente irreparabile la rottura che, con la guerra, ha modificato spiriti e coscienze: il teatro nuovo deve per lui ricostruire i suoi passi dal nulla, su una "tabula rasa" che è stata imposta dalla storia. Eppure sarà Kerr a sentire su di sé la prossima cesura, con il suo esilio al momento del trionfo del nazismo, e sarà Ihering a trovare una soluzione di compromesso, cercando nel mutato contesto le ragioni per una continuità del suo lavoro. Attraverso il confronto dei loro sguardi, si può in questo libro osservare da vicino, e nelle sue contraddizioni, quella che fu un'epoca fondamentale della storia del teatro tedesco ed europeo.

raffaelladitizio@yahoo.it

R. Di Tizio è dottoressa di ricerca in generi letterari all'Università dell'Aquila

