IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Di case, lingue e finestre: Ida Kaminska, attrice yiddish

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1652625 since 2017-11-22T11:46:19Z

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)

12 October 2024

Di case, lingue e finestre: Ida Kaminska, attrice yiddish

di Giulia Randone

Una metafora utile?

In un articolo apparso nel 2010 e intitolato *Giochi con l'ombra, ossia i poveri polacchi guardano la storia del teatro ebraico* la studiosa Mirosława M. Bułat analizza i dispositivi narrativi che, dal dopoguerra in avanti, sono stati più comunemente adottati dagli studiosi per raccontare la storia del teatro yiddish in Polonia. Prendendo a modello gli interventi raccolti nel volume *Teatro ebraico in Polonia. Atti della conferenza internazionale di Varsavia, 18-21 ottobre 1993* (AA. VV. 1998), Bułat individua nelle metafore – "'veicolo di contenuti" e di "un'eccedenza che può manifestarsi su diversi piani: stilistico, sensualistico, concettuale, epistemologico e persuasivo" (Bułat 2010: 267) – una delle strategie espositive più ricorrenti. Tra le metafore maggiormente utilizzate dagli autori del volume – ricercatori polacchi di lungo corso e più giovani, ma anche studiosi austriaci, tedeschi, israeliani, ucraini, statunitensi e italiani – spiccano quelle appartenenti al campo semantico della casa e della famiglia.

Una peculiarità talmente evidente, e in talune formulazioni insolita, da saltare agli occhi di chiunque si trovi a leggere un testo sulla storia del teatro yiddish e dei suoi protagonisti. Se l'appellativo di "padre del teatro ebraico", di cui gode ancora oggi Abraham Goldfaden, trova infatti corrispondenti in altri contesti teatrali e nazionali, è

più difficile che altrove un'attrice venga definita "la madre del teatro", come nel caso di Ester-Rokhl Kaminska. Ancora più insolito è, poi, che il più vecchio tra i classici della letteratura sia conosciuto con l'attributo di "nonno", come accade a Mendele Mojcher Sforim. La predilezione per gli appellativi parentali si estende del resto alla lingua yiddish, che dagli stessi parlanti era soprannominata *mame-loshn* (lingua materna/lingua mamma), in contrasto con la lingua sacra ebraica (*loshn-koydesh*). Secondo Bułat, tuttavia, l'utilizzo reiterato da parte degli studiosi di tali espressioni dalla forte coloritura emotiva è motivo di incomprensioni e ambiguità di cui, gli autori, non sempre si rendono conto (Bułat 2010: 265).

Se il ricorso insistito alla metafora può effettivamente generare equivoci o rivelare eccessi di sentimentalismo e idealizzazione, è però interessante cercare nella sua astrattezza descrittiva una indicazione di sguardo, un'ipotesi a cui provare a dare corpo attraverso il ricorso a elementi concreti.

È ciò che mi propongo di fare indagando l'opera di Ida Kaminska (1899-1980),[1] protagonista della scena teatrale yiddish del secolo scorso che per tutta la vita si batté per un'arte orgogliosamente ebraica ma innervata da aspirazioni universali. Ripercorrendo la biografia artistica di Kaminska è impossibile eludere le metafore familiari e domestiche dalle quali mette in guardia Bułat. Non c'è testo scientifico o divulgativo che non ricordi la sua appartenenza alla dinastia teatrale dei Kaminski e, ciò che più è importante, la validità dell'accostamento metaforico tra dimensione familiare e esperienza performativa è ampiamente testimoniata da chi ebbe l'opportunità di lavorare a fianco dell'attrice: lo scrittore e attore Henryk Grynberg sottolinea infatti che il teatro era per Ida "una faccenda di famiglia" dal momento che per lei "la famiglia e l'arte erano concetti pressoché coincidenti" (Grynberg 1996: 35).

Ci si soffermerà perciò sul piano metaforico al fine di evidenziare l'importanza dell'elemento domestico nell'elaborazione della poetica teatrale di Ida Kaminska, il suo debito nei confronti della missione dei genitori, il suo volgersi continuo a grandi ruoli materni, figure esemplari e ampiamente esplorate dalla drammaturgia yiddish, e il suo senso di responsabilità nei confronti della comunità ebraica, prima e dopo l'Olocausto. Verificato come il legame tra i poli metaforici della casa e del teatro si strutturi in Kaminska per mezzo della lingua yiddish, si osserverà come lo spazio culturale e artistico tracciato da questa peculiare lingua non solo sancisca un'appartenenza familiare escludendo chi proviene da fuori, ma per sua stessa natura storica e linguistica si apra anche programmaticamente al dialogo con l'esterno.

Questa condizione ossimorica di chiusura e apertura sarà verificata attraverso l'analisi di tre film interpretati da Ida Kaminska in cui la casa – ora colta nella sua pregnanza fisica e non più metaforica – gioca un ruolo di primo piano: le case ritratte nelle tre pellicole sono il luogo in cui si raccoglie (o si raccoglieva) la famiglia ebraica, i

[1] Il cognome dell'attrice compare qui nella forma yiddish, trascritta secondo le norme stabilite dallo YIVO (Yidisher Visnshaftlekher Institut, Institute for Jewish Research), anche se in Polonia veniva utilizzata la grafia polacca Kamińska, conservata anche nei titoli di coda del film *Il negozio al corso*.

perimetri entro i quali si celebrano le festività e ci si esprime in yiddish. Microcosmi, dunque. Si noterà però come, altrettanto rilevanti sul piano drammaturgico, siano le finestre che si aprono in queste mura: varchi attraverso i quali confrontarsi con chi non è parte della "famiglia" e, più in generale, con l'alterità.

QUALI FONTI?

Ida Kaminska fu interprete acclamata di oltre cento pièce, prima regista donna nella Polonia del ventennio tra i conflitti mondiali, autrice di due drammi originali, adattatrice e traduttrice in yiddish di opere come *La vergine folle* di Henry Bataille e *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, intelligente direttrice e amministratrice teatrale. Le sue origini di figlia d'arte e la sua lunga vita di lavoro la resero un simbolo della cultura e del teatro yiddish. La carriera di Ida abbracciò infatti buona parte della storia di questo giovane teatro (la cui prima compagnia professionista si esibì nel 1876): dal debutto nel 1907 al fianco della madre Ester-Rokhl alla creazione di una compagnia yiddish indipendente nella Polonia tra le due guerre mondiali; dagli spettacoli allestiti nei territori sovietici, tentando di sfuggire alla ferocia nazista, alla ricostruzione della vita culturale e spirituale del proprio popolo in Polonia dopo lo sterminio, attraverso la creazione dell'unico teatro yiddish al mondo retto su finanziamenti statali (Steinlauf 2001: 7), il Teatro Statale Ebraico di Varsavia.

Oggi, a testimonianza del titanico impegno di Kaminska sulle scene, restano le memorie autobiografiche pubblicate negli Stati Uniti nel 1973, qualche intervista, una raccolta di fotografie, numerose cronache e recensioni di critici e spettatori di tutto il mondo e i frammenti di alcuni spettacoli teatrali immortalati nei film documentari *Mir Lebngeblibene*[2] (*Noi che siamo sopravvissuti,* 1948) di Natan Gross e *Jej teatr*[3] (*Il suo teatro,* 1967), diretto da Władysław Forbert. Sono queste immagini video, insieme ai documenti e ai materiali sparsi tra gli archivi polacchi, statunitensi e israeliani (manifesti, libretti di scena, programmi di serate...), a costituire le principali fonti a disposizione dello studioso che voglia ricostruire e analizzare la sua attività teatrale.

---

[2] Il film di Gross si propone di documentare la vita della comunità ebraica in Polonia, la tragedia dell'Olocausto e i primi sforzi di ricostruzione e, nella sezione dedicata al teatro, mostra l'attrice sul palcoscenico nei panni di Mirele Efros e le reazioni del pubblico in sala. Prodotto da Natan Gross e Saul Goskind (Kinor), oggi fa parte dello Steven Spielberg Jewish Film Archive ed è interamente visionabile su YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=QxLJilb9yW0>, durata 80'.

[3] Cortometraggio (18'55'') che omaggia Kaminska ritraendola nella sede del Teatro Statale Ebraico di Varsavia in veste di insegnante, regista e interprete di quelli che sono considerati i suoi maggiori successi del dopoguerra: oltre all'immancabile *Mirele Efros* di Jacob Gordin, i drammi yiddish novecenteschi *Baruch fun Amsterdam* di Haim Sloves e *Sure Szejndl* di Moyshe Broderson, l'adattamento teatrale del romanzo positivista di Eliza Orzeszkowa *Meir Ezofowicz*, l'opera *Los árboles mueren de pie* (Gli alberi muoiono in piedi) di Alejandro Casona e *Mutter Courage* di Bertolt Brecht. Prodotto dalla Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, oggi è visionabile presso la Filmoteka Narodowa di Varsavia.

Il curioso che desideri invece disporre di qualche rapida informazione su Ida Kaminska, si volgerà probabilmente alle fonti reperibili su internet e approderà forse a YouTube, dove troverà due diverse tipologie di materiali video: tracce della sua carriera cinematografica e televisiva. Chi scrive è convinto che nel provare a fare luce sulla proposta artistica di Kaminska – che ancora attende uno studio complessivo[4] – sia opportuno partire proprio da questi materiali. I documenti audiovisivi, finora poco considerati dagli storici del teatro nonostante siano le uniche testimonianze complete del suo operato artistico, possono infatti rivelarsi uno strumento prezioso per accedere anche al laboratorio teatrale dell'attrice (Randone 2012).

Certo non va dimenticato che si tratta dei *residui* (Assmann 2002) di un lavoro che si è svolto prevalentemente altrove, sulle assi del palcoscenico, e che l'attrice stessa lamentava la propria mancanza di esperienza in campo cinematografico e televisivo (Kaminska 1966). Indubbiamente il suo impegno in questi campi fu più circoscritto rispetto a quello profuso sulle scene: ciò fu dovuto in parte al maggiore interesse di Ida per il lavoro in teatro, per tutta la vita al centro dei suoi sforzi e delle sue preoccupazioni, e in parte alla penuria di proposte ricevute da cinema e televisione, soprattutto in Polonia. Una circostanza, questa, che suscitò spesso l'incredulità della critica, anche straniera, e sulla quale ironizzò il noto settimanale satirico polacco *Szpilki*, che accompagnò alla notizia del conferimento dell'Oscar al film *Il negozio al corso* un disegno del caricaturista Zbigniew Ziomecki in cui un regista e i suoi collaboratori osservano Ida Kaminska sullo schermo e si domandano sbalorditi: "Chissà questi Cechi da dove hanno tirato fuori un'attrice così straordinaria?" (Ziomecki 1966: 5).

Complessivamente, Ida Kaminska recitò in otto produzioni cinematografiche e in due film per il teatro televisivo polacco.[5] Alla prima categoria appartengono i film yiddish realizzati in Polonia all'epoca del cinema muto e purtroppo andati perduti,[6] *Mirele Efros* (1912), *Gots shtrof* (*Il castigo di Dio*, 1913) e *Zajn wajbs man* (*La bigama*, 1916); *Tkies kaf* (*Il voto*, 1924), che scampò allo stesso destino grazie all'adattamento realizzato negli Stati Uniti dal regista George Roland, anche noto con il titolo *A Vilna*

[4] Chi scrive sta lavorando a una tesi di dottorato dedicata a Ida Kaminska: a partire da una ricerca di carattere storico-biografico e dalla ricostruzione e analisi di alcuni spettacoli ci si propone di fare luce sulla sua poetica.

[5] Il Teatr Telewizji nasce nel 1953 ed è un'istituzione legata alla Televisione Polacca che si occupa di produrre e mandare in onda rappresentazioni teatrali adattate per la televisione. A differenza di molti paesi, in cui la forma dello spettacolo televisivo prese a modello il cinema, in Polonia fu soprattutto il teatro a influenzarne lo sviluppo.

[6] I membri della famiglia Kaminski furono protagonisti delle prime fasi della cinematografia ebraica in Polonia. A partire da *Der wilder foter* (Il padre crudele, 1911), capostipite del genere, e fino al 1916, Ester-Rokhl, Abraham (anche in veste di regista), Regina e Ida compaiono in gran parte dei film. Nelle sue memorie Ida non dedica spazio a queste esperienze forse perché non erano percepite dagli attori come un lavoro differente da quello svolto sul palcoscenico: perlopiù si trattava, infatti, di trasposizioni in pellicola di spettacoli teatrali.

Legend (1933); le pellicole sonore *On a heym* (*Senza casa*, Polonia 1939), *Obchod na korze* (*Il negozio al corso*, Cecoslovacchia 1965) e *The Angel Levine* (*L'angelo Levine*, USA 1970). Al secondo gruppo si ascrivono *Pożegnanie z Marią* (*Addio a Maria*, 1966) e *Czarna suknia* (*L'abito nero*, 1967).

La matrice yiddish

Oggetto d'indagine di questo studio sono tre dei documenti cinematografici sopra elencati, appartenenti a fasi differenti della carriera di Kaminska e a luoghi e ambienti culturali molto distanti tra loro: *On a heym*, *Obchod na korze* e *The Angel Levine*.

Li accomuna però l'importanza che in essi assume lo spazio fisico ed emotivo della casa, alla quale è attribuita una decisiva funzione sia narrativa che psicologica. Prendendo le mosse dalle metafore domestiche utilizzate per raccontare la dimensione comunitaria, perfino "familiare", del teatro yiddish, si ritiene interessante analizzare la casa non in quanto polo della metafora, elemento evocativo, ma nella sua propria concretezza, così come essa viene rappresentata in queste pellicole. Indugiando a lungo sulla dimensione domestica, la macchina da presa esplora le dinamiche che legano o contrappongono i suoi abitanti, definendo uno spazio di volta in volta rassicurante o conflittuale, ma sempre intimo e condiviso. Se la casa circoscrive uno spazio interno comune, è evidente che allo stesso tempo designa anche un "fuori". A mettere in relazione queste due dimensioni sono, concretamente, le porte e le finestre, passaggi che consentono alla famiglia di interagire con l'altro. Queste soglie fisiche sono decisive nello sviluppo drammaturgico e nei tre film intrattengono uno stretto rapporto con la lingua yiddish.

Non è casuale che lo yiddish abbia un peso decisivo in questo gioco dialettico tra il dentro e il fuori perché, per sua natura, è già esso stesso esempio di una condizione ossimorica di esclusione-inclusione, sia all'interno sia all'esterno della comunità ebraica. Da una parte lo yiddish era infatti 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" (Rudnicki 1987: 61) e sanciva così l'appartenenza a un corpo comune; dall'altra rimaneva una lingua meticcia – 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, poi, 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 fusione – fra due culture" (Quercioli Mincer 2004: 501). Come osservò acutamente Franz Kafka, si trattava di un idioma che "non trova pace" (Kafka

1981: 1001), "il cui principio dominante non era l'ordine, l'individuazione, bensì la crescita senza sosta, la metamorfosi, il movimento" (Massino 2002: 24). Tale qualità magmatica 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" (Guinsburg 1996: 36).

Il confronto dialogico con l'alterità fu una delle caratteristiche più luminose 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 (Lisek 2006). Come avvenne nel caso di altre manifestazioni teatrali espressioni di un'identità collettiva minoritaria o avversata, quale ad esempio quella polacca all'epoca delle spartizioni, e come accadde a teatri dialettali come quello napoletano – al quale non a caso è paragonato (Attisani 2012)–, 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 yiddish è un controsenso come una gallina che canta (Quercioli Mincer 2004: 501) – e da personaggi per mezzo dei quali prendeva forma "un'attività gnosico-patica collettiva" (Attisani 2012: 53), nel corso della quale i conflitti generazionali, lo sradicamento, e soprattutto la critica dell'ortodossia divenivano materiali sui quali lavorare insieme e liberamente, accogliendo istanze mimetiche differenti come il sublime e il carnevalesco, il realismo e il grottesco. 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" (Steinlauf 2006: 99) non fu solo il veicolo delle battute del personaggio, ma il principio informatore dell'itinerario di conoscenza di se stessi attraverso l'altro che costituisce l'essenza del lavoro dell'attore. Fu proprio per questa consapevolezza, credo, che Ida Kaminska volle sempre recitare in yiddish e acconsentì a utilizzare una lingua diversa soltanto nelle rare apparizioni per il cinema e la televisione, o quando fu invitata dal regista teatrale Konrad Swinarski a prendere parte all'allestimento polacco del *Franco Quinto* di Friedrich Dürrenmatt (1960).

UNA CASA, MOLTE FINESTRE

Una caratteristica comune a molte dichiarazioni di Ida Kaminska è il risalto attribuito all'idea di casa e comunità nell'elaborazione del proprio progetto artistico ed esistenziale: all'inizio delle memorie scrive, ad esempio, "mio fratello ed io avevamo ricordi di una casa e ciò è di per sé rilevante, perché lascia un'impronta per il resto della vita" (Kaminska 1973: 2).

Ida era nata a Odessa durante una tournée teatrale dei genitori, Avrom-Yitskhok Kaminski – attore, regista e impresario, fondatore e amministratore del Teatr Kaminski,

il primo edificio polacco destinato a ospitare una compagnia yiddish professionale – e Ester-Rokhl Halpern, che da figlia del cantore di uno *shtetl* nella provincia di Grodno era divenuta una delle più celebri attrici yiddish al mondo.

Ester-Rokhl non era solo madre di Ida e dei suoi fratelli Regina e Yosef ma, come già detto, era nota come "la madre del teatro yiddish" e a lei si rivolgevano con l'appellativo *di mame* tutti i membri della compagnia e gli spettatori. Non si trattava di una pura convenzione linguistica dal momento che, secondo Ida, Ester-Rokhl "era una Madre non solo per via della sua sensibilità, ma anche nel comportamento e in tutto il suo essere" (Kaminska 1973: 9). La madre fu per Ida il primo e il più importante modello artistico: al suo fianco recitò fin dall'infanzia, ammirando la sua recitazione "intima e penetrante" (Kaminska 1973: 8), e dopo la sua morte (1926) continuò a interpretare i grandi ruoli femminili che aveva da lei ereditato, come quello dell'orgogliosa matrona Mirele Efros.

I genitori di Ida erano animati dal desiderio di creare un teatro in grado di eguagliare le coeve esperienze europee: senza rinnegare le sue radici popolari, questo teatro avrebbe dovuto essere "alto", "letterario" (*Literarishe Trupe* fu uno dei nomi assunti dalla loro compagnia) e "artistico" (*kunst-teater*) e farsi espressione di una nuova identità ebraica secolarizzata, non più fondata sull'appartenenza religiosa ma su una comune cultura. Una cultura che aveva come presupposto il riconoscimento allo yiddish dello statuto di "lingua nazionale del popolo ebraico" (come dichiarato nella Conferenza di Czernowitz del 1908). Fu anche grazie all'operato di artisti come i Kaminski che, nel periodo tra la fine del XIX secolo e lo scoppio della seconda guerra mondiale, il teatro e la lingua yiddish rinsaldarono la loro alleanza, partecipando di quel "corto circuito esplosivo stabilitosi fra cultura e nazionalismo attraverso la lingua" che fu caratteristico delle nazionalità prive di Stato dell'Europa centro-orientale (Steinlauf 2006: 81). Proprio la fedeltà, nella ricerca teatrale, ai principi del movimento nazionale e culturale che prese il nome di yiddishismo fu tra i lasciti più importanti di Avrom-Yitskhok e Ester-Rokhl alla figlia.

La spinta riformista dei genitori di Ida era nata in opposizione ai melodrammi, alle operette e alle farse di puro intrattenimento e di scarsa ambizione che affollavano la scena teatrale yiddish, per sua natura popolare e commerciale, e che venivano spregiativamente denominati *shund* (spazzatura). Il loro impegno si era rivolto invece a sostegno di opere in grado di "illuminare" le masse, drammi attenti alla realtà sociale del tempo e a problematiche strettamente ebraiche come la tragedia dei pogrom, la perdita della fede e la scelta dell'assimilazione. I Kaminski erano poi tra i pochissimi a presentare al pubblico ebraico anche drammi polacchi e, in generale, a tradurre in yiddish altre opere.

Dal momento del suo debutto ufficiale sulle scene, all'età di diciassette anni, Ida diventa a pieno titolo la nuova interprete della missione dei genitori. Nel 1924 fonda, insieme al marito Zygmunt Turkow, la sua prima compagnia indipendente: il Varshever Yidisher Kunst-teater – Teatro d'Arte Ebraico di Varsavia, noto anche con

l'acronimo VYKT –. Nato su base familiare e gestito in forma collettiva, l'ensemble comprende, tra gli altri, Ester-Rokhl – che morirà però l'anno successivo –, il fratello minore di Zygmunt, Jonas, con la moglie Diana Blumenfeld, e il fratello di Ida, Yosef, autore di musiche per la scena. Ad animare la ricerca del VYKT è il desiderio di Ida e Zygmunt di creare un teatro d'arte, che si distingua dalle prime esperienze teatrali yiddish perché in grado di coniugare lo spirito ebraico e quello europeo. La qualità "europea" della loro missione teatrale si esplica nel rinnovamento del repertorio e nella mutata organizzazione del lavoro sulla scena. Guardando al modello offerto dal Teatro d'Arte di Stanislavskij, gli attori ridefiniscono i protocolli della propria ricerca. La messa in scena è ora preceduta da sedute di studio del testo e coinvolge nella stessa misura l'intero ensemble, senza lasciare campo al divismo in voga nei decenni precedenti; a coordinare il lavoro del gruppo è il regista, che non si limita a fornire generiche indicazioni di movimento, ma diventa il responsabile della coerenza e organicità di tutto lo spettacolo. Il repertorio della compagnia abbraccia opere internazionali, privilegiando temi sociali e politici – l'orientamento del gruppo è genericamente di sinistra–. Oltre ai più celebri drammaturghi yiddish (Goldfaden, Anski, Gordin) vengono tradotti e messi in scena classici come *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij (1926) e drammi contemporanei come *I lupi* di Rolland e *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill, che Turkow considera la prima tragedia moderna sulle scene yiddish e che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto essere solo la prima di una serie di opere dello scrittore americano allestite dal VYKT (Guinsburg 1996: 399). Il pubblico talvolta ripaga gli sforzi di Kaminska e Turkow decretando il successo di alcune opere, come *L'avaro* di Molière, ma per riuscire a mantenersi la compagnia è costretta a condurre un'esistenza nomade e a mettere in scena anche drammi di più facile presa.

Per immaginare il teatro di Ida Kaminska in questa fase storica è utile pensare ad esso come a una casa dalle molte finestre, un luogo circoscritto ma necessariamente aperto, come rivela lo stesso Turkow: "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" (cit. in Quercioli Mincer 2006: 166). 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 – basti pensare al celebre *Dybbuk* –, 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).

Non è perciò una coincidenza che la casa e le finestre giochino un ruolo fondamentale nei tre film scelti per sondare la proposta attoriale di Kaminska. In tutti e tre i documenti la casa è sia lo spazio fisico abitato dai protagonisti e da essi investito di grande significato, sia il complesso di individui che forma la famiglia – e, per esteso, la comunità – e che si rapporta con l'esterno. Ugualmente cruciali sono le finestre, sia

in quanto concrete vie di passaggio sia, metaforicamente, in quanto brecce che si aprono nella lingua principale del film allorché un personaggio sospende l'uso dell'inglese o dello slovacco per pronunciare alcune battute in yiddish (è il caso, come vedremo, di *Obchod na korze* e *The Angel Levine*).

ON A HEYM

La centralità del tema della casa è evidente fin dal titolo del primo film che esaminiamo, dal momento che *On a heym* significa "senza una casa". La sceneggiatura, curata dallo scrittore e fotografo Alter Kacyzne, è tratta da una commedia del 1907 di Jacob Gordin,[7] considerato il primo drammaturgo yiddish realista. Ida, che come la madre amava la scrittura di Gordin, conosceva bene l'opera perché vi aveva recitato fin da bambina (a partire dal 1910); nel film 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 composta.

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 dagli straordinari attori comici Shimen Dzigan e Yisroel Schumacher –[8] riusciranno 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 sconvolgimento dello sradicamento e dell'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

[7] Jacob Gordin (Mirgorod 1835-New York 1909) scelse di dedicarsi alla drammaturgia dopo avere incontrato l'attore Jacob Adler a New York nel 1891. Appresa la lingua yiddish, che non conosceva, creò un imponente repertorio di drammi realistici con l'obiettivo di gettare le basi per un teatro yiddish di qualità. Cfr. Beth Kaplan, *Finding the Jewish Shakespeare: the life and legacy of Jacob Gordin*, Syracuse University Press, New York 2007.

[8] Shimen Dzigan (Łódź 1905–Tel Aviv 1980) and Yisroel Shumacher (Łódź 1908–Tel Aviv 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 le tradizioni ebraiche, divennero famosi in tutto il mondo ebraico. Il tipo comico di Dzigan fu spesso quello del povero iperattivo ma felice, Shumacher, in contrasto, era flemmatico e riservato. Rifugiatisi in Unione Sovietica durante la seconda guerra mondiale, quando nel 1942 tentarono di tornare in Polonia per unirsi al Corpo d'Armata polacco del generale Władysław Anders, furono arrestati. Nel 1958 crearono un proprio teatro a Tel Aviv ma due anni dopo le loro strade si separarono. *Cfr.* Natan Gross, *Dzigan and Shumacher*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 5 August 2010: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dzigan_and_Shumacher>, (31/08/2014).

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

Foto 1: Bas Sheve si è appena trasferita nella nuova casa americana, che l'amico Motl le suggerisce piuttosto di chiamare "room" (*tsimer*), e guarda sconfortata la porta dalla quale sono appena usciti i familiari e gli amici, lasciandola sola. Lo spazio, angusto e apparentemente privo di finestre, sembra chiudersi su di lei e sui pochi oggetti che ha portato con sé dalla propria abitazione in Polonia. Fotogramma tratto dal film *On a heym* (1939), 40'.

Il film appartiene alla cosiddetta "epoca d'oro del cinema yiddish in Polonia" (Goldman 1988: 87) – quel breve periodo compreso tra il 1936 e il 1939 che vide il rifiorire della produzione di pellicole yiddish, anche grazie all'apporto di artisti ebrei in fuga dalla Germania – ma rispetto alle coeve e meno ambiziose produzioni yiddish americane sconta un eccesso di artifici tecnici: riprese a specchio, inquadrature rovesciate ed effetti luminosi utilizzati con insistenza dal regista per compensare il fatto che le riprese si svolgessero unicamente in studio (Hoberman 2010: 295).

Quella che è stata definita "la più claustrofobica e antiquata delle pellicole yiddish polacche" (Hoberman 2010: 295) 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 viene mostrata anzitutto attraverso il linguaggio dei personaggi. 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 Kaminska, 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 introducendo 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. La storia aveva già in parte dimostrato che, con la crescita delle ondate migratorie soprattutto verso gli Stati Uniti ma anche verso Canada, Argentina, Australia e Sudafrica, lo yiddish si sarebbe intrecciato all'inglese e allo spagnolo e il lessico, già ricco di slavismi, si sarebbe ulteriormente espanso creando composti eterogenei: ad esempio dall'espressione "All right" – che nel film viene ripetuta spesso, dapprima con allegria poi con sempre più malcelata delusione – sarebbe nato il termine "olraitnik", con il significato di "nuovo ricco" ma anche di "un tipo a posto" (Hagège 2002: 231).

Può apparire strano che il film, realizzato negli ultimi mesi del 1938 da un profugo in fuga dall'Austria, il regista Aleksander Marten, non si soffermi sulla situazione politica del tempo, ma ritragga un dramma di inizio secolo, per giunta edulcorandone gli aspetti più tragici (Randone 2012: 309-311). L'apoliticità costò al film l'accusa di anacronismo e sentimentalismo da parte del *Literarishe Bleter*, il principale periodico culturale yiddish in Polonia, il quale ipotizzò che la pellicola fosse destinata a un pubblico di ebrei americani, inclini a guardare con nostalgia e idealizzazione alla vita nei villaggi dell'Europa orientale (Hoberman 2010: 296). La sua estraneità ai temi dell'attualità non costituisce però un'eccezione nel panorama delle pellicole yiddish degli anni Venti e Trenta: la maggior parte di esse, infatti, narra vicende che hanno luogo nel recente passato, in un'epoca che si spinge al massimo fino alla prima guerra mondiale, mentre il confronto con la contemporaneità rimase una prerogativa dei film documentari, spesso utilizzati da movimenti politici come quello sionista, dal partito socialista del Bund o da organizzazioni come il Joint (American Jewish Joint Distribution Committee) a fini propagandistici. Nel dopoguerra il documentario sarebbe diventato uno strumento privilegiato per testimoniare l'annichilimento della società e della cultura ebraica e gli sforzi finalizzati alla sua ricostruzione.

Marten rinuncia 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, un tema che negli anni precedenti era stato esplorato con successo dal regista Joseph Green, e sugli effetti prodotti dall'emigrazione sulla famiglia ebraica. D'altronde, fin dalla metà dell'Ottocento la famiglia era stata posta al centro delle opere dei drammaturghi yiddish, i quali 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" (Sandrow 1996: 200).

L'adattamento cinematografico 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.

L'impostazione rigidamente didattica e ottimistica del film si può spiegare, in parte, pensando al destinatario ebraico americano, nostalgico nei confronti del paese d'origine, ma anche alla luce del mutato orientamento di alcuni artisti, tra cui Kaminska, alla fine degli anni Trenta. Sono anni contrassegnati da una tendenza alla chiusura difensiva, in cui sia Ida Kaminska che Zygmunt Turkow – che nel frattempo hanno interrotto la propria relazione ma, pur lavorando in compagnie diverse, si sono mantenuti solidali e fedeli al progetto comune – si pongono il problema di votare il proprio artigianato alla rappresentazione di modelli positivi di vita ebraica. Si può guardare all'impianto didascalico del film tenendo in considerazione il mutato manifesto della compagnia del VYKT, che Turkow riattivò a Lwów nella stagione 1938/1939 con l'intento di rafforzare la coscienza nazionale ebraica e "combattere la bestia che sta appostata sulla nostra esistenza" (cit. in Bułat 2010: web). Scrive Turkow:

> 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. [...] Dobbiamo mostrare attraverso esempi tratti dal lontano passato 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. (Guinsburg 1996: 399-400)

I limiti descritti, tuttavia, non tolgono valore documentario al film: *On a heym* resta l'unica testimonianza audiovisiva estesa della recitazione di Kaminska in yiddish e poiché, come sosteneva il regista Michał Weichert proprio 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" (Wejchert 1926: 168), è proprio alla lingua che dobbiamo prestare maggiore attenzione. In *On a heym* 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 Kaminska, Viera Gran – nei panni della seducente cantante – e Yisroel Schumacher (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.

On a heym è l'ultima pellicola sonora yiddish prodotta in Polonia: pochi mesi dopo l'uscita del film, una delle prime bombe tedesche colpisce il Teatr Nowości – per l'affitto del quale Ida ha appena firmato un contratto decennale – e segna l'inizio di un'epoca del tutto differente.

Nel terrore di cadere in mano ai nazisti, Ida trascorre gli anni della guerra fuggendo sempre più verso est con il secondo marito, l'attore Meir Melman, e la figlia Ruth. Dapprima si ferma a L'viv, dove riceve l'incarico di direttrice del Teatro Statale Ebraico dell'Ucraina Occidentale, poi prosegue il suo esodo fino ad approdare a Frunze: nella capitale della Repubblica Socialista Sovietica Autonoma del Kirghizistan riprende a recitare con rinnovata urgenza per i molti profughi (ebrei e non) che lì avevano trovato una sistemazione. Al termine del conflitto decide di fare ritorno in Polonia, con l'obiettivo di ricostruire ciò che la ferocia nazista aveva distrutto: lo choc della visione della capitale polacca, "la grande città ebraica di Varsavia" (Kaminska 1973: 206), ridotta a un cumulo di macerie è presto seguito dalla tragica notizia che la figlia Ruth e il marito sono stati arrestati in Unione Sovietica con l'accusa di spionaggio e alto tradimento.

Il dopoguerra coincide per Ida con un'epoca di profonda angoscia e di grande impegno lavorativo: in attesa del ritorno della figlia, che potrà riabbracciare solo nel 1956, si dedica alla rinascita della vita teatrale ebraica nella neonata Repubblica Popolare di Polonia. Grazie al sostegno economico del governo, del Joint Distribution Committee e di semplici cittadini ebrei sopravvissuti e fiduciosi nella possibilità di ricreare una cultura yiddish, nel 1948 Ida riesce a fare ricostruire il teatro di Łódź. Poco dopo esso viene accorpato al teatro di Wrocław e nazionalizzato sotto il nome di Teatro Statale Ebraico (Yidishen Melukhe Teater). La statalizzazione porta molti benefici pratici (tra cui la possibilità di esibirsi all'estero) e riunisce formalmente il teatro yiddish e polacco sotto un'unica organizzazione (lo SPATIF-ZASP). Nel 1954, dopo molte contrattazioni con il governo, Ida – persuasa che "un teatro yiddish in Polonia *dovesse* avere sede nella città in cui gli ebrei erano stati martirizzati e in cui, nell'insurrezione del ghetto, avevano mostrato il loro coraggio" (Kaminska 1973: 223) – ottiene il trasferimento della sede a Varsavia.

Il teatro di Kaminska, che per esistere si è dovuto piegare all'ingerenza del governo filosovietico – tra l'altro accogliendo all'interno del proprio repertorio opere fedeli alla nuova estetica e ideologia del realismo socialista –, diviene sempre più un esercizio di rammemorazione collettiva (AA. VV. 1995), un monumento ai milioni di ebrei uccisi dai regimi, e un modo per dimostrare che il popolo ebraico avrebbe fatto il possibile per continuare a esistere. Quando, in seguito ai rigurgiti antisemiti del 1956, un terzo della popolazione ebraica abbandona la Polonia, Ida non considera questa eventualità e continua a perseguire la propria missione. Convinta che sia necessario "disfarsi di quel pregiudizio o di quella superstizione, per noi oltraggiosa, che nella lingua degli ebrei si possa recitare solo personaggi di ebrei e per giunta barbuti"

(Kaminska 1955), l'attrice porta sulla scena grandi figure di donne e madri tratte dalla letteratura e dal teatro internazionale.

OBCHOD NA KORZE

Una sera del 1964 i registi cecoslovacchi Ján Kadár e Elmar Klos vedono Ida Kaminska recitare il ruolo di un'anziana donna ingannata dai propri familiari nello spettacolo *Gli alberi muoiono in piedi* del drammaturgo spagnolo Alejandro Casona e capiscono di avere trovato l'attrice da coinvolgere nel proprio progetto cinematografico. 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 sterminati 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 mette in cerca degli attori. La scelta dell'interprete femminile, in particolare, si rivela 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". Quando Kadár vede Kaminska in scena si rende conto che l'attrice "porta in sé il destino della vedova Lautmannová" e che incarna "il più potente promemoria del fascismo e delle sue vittime" che abbia mai conosciuto (Kadár 1966: web).

Obchod na korze (*Il negozio al corso*) è un grande successo sia dal punto di vista culturale che commerciale: nel 1965 viene premiato con l'Oscar come miglior film straniero e l'anno successivo Ida – che dall'epoca di *On a heym* non aveva più avuto esperienze cinematografiche – è candidata all'Oscar come migliore attrice protagonista. Insieme al coprotagonista Josef Kroner, magistrale nel sottolineare il carattere tragico e farsesco della vicenda, riceve inoltre una menzione speciale al Festival di Cannes e, nel 1967, un premio statale dal presidente cecoslovacco Antonin Novotny.

Il film consente di ammirare la maestria dell'attrice nel regalare a un personaggio che avrebbe potuto facilmente trasformarsi in una macchietta, una *presenza* del tutto assente nei piani originari dei registi: è infatti solo dopo avere ridiscusso la caratterizzazione comica proposta da Kadár e Klos e avere ottenuto che l'anziana signora Lautmannová acquisti una dimensione essenzialmente tragica che Kaminska accetta la parte. La Rozália Lautmannová di Kaminska non è soltanto una buona vecchina dura d'orecchi, ma il suo corpo e la sua voce testimoniano un carattere sfaccettato formatosi nel corso di molti anni: è 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 ciò dà luogo a un malinteso per il quale l'uomo che avrebbe dovuto espropriarla dell'attività commerciale si trasforma in un valido aiutante.

Il negozio da cui il film trae il titolo è lo spazio più importante dell'azione ed è pressoché l'unico ambiente in cui venga ritratta la donna. Non è proposto come un semplice spazio scenico, bensì quasi come un correlativo oggettivo del personaggio: prima di comparire sullo schermo, infatti, la figura di Rozália Lautmannová è introdotta da una panoramica del suo negozio di bottoni 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 lo spirito della donna.

A differenza della protagonista di *On a heym*, Rozália non è prigioniera del luogo ma, nonostante l'età e il fisico malandato, si muove nello spazio della casa-negozio in un atteggiamento di gioiosa e costante operosità: serve i clienti, prepara il tè e i pasti per sé e per gli altri, prega, offre riparo e aiuto al coprotagonista. La dinamica tra esterno e interno è anche in questo caso fondamentale ed è messa in rilievo dalle finestre dell'abitazione, attraverso le quali la donna continua a interagire con il mondo. Ciò è evidente sia in una delle scene più commoventi – in cui l'anziana ascolta al grammofono la canzone preferita del marito rievocando i tempi passati, mentre sullo sfondo i vicini si affacciano a guardare l'interno e i bambini giocano in bilico sul davanzale della finestra – sia nella sequenza chiave del film, che innesca l'epilogo tragico della storia.

Foto 2: Rozália Lautmannová ascolta al grammofono la canzone *Tumbalalajka*, canticchiando e ricordando il passato, mentre i bambini del vicinato (ebrei, come il ragazzo ritratto di spalle, e non) vengono a farle visita passando attraverso la finestra aperta. Fotogramma tratto dal film *Obchod na korze* (1965), 64'.

Attraverso i vetri della porta-finestra del negozio assistiamo, dalla prospettiva del coprotagonista Tono Brtko, al raggruppamento forzato di tutti gli ebrei nella piazza principale della cittadina per opera della milizia filonazista. A un tratto, da una stanza fa il suo ingresso Rozália Lautmannová, si accorge che il negozio è stato aperto e, in collera con Tono, si avvia a passo spedito verso la porta-finestra, 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 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, Mittelmann... 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 – ma sempre attraverso il vetro della porta-finestra – le persone sulla piazza in attesa della deportazione e la donna al chiuso della casa-negozio. Vediamo Ida da dietro la porta-finestra 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, a fantasmi che a loro volta sembrano guardarla. Smarrita, continua a ripetere di non capire e si rifugia in una stanza a pregare.

Questa scena cruciale è anche la dimostrazione di come finestre sceniche e finestre linguistiche possano coincidere: Kaminska, che nel corso del film recita in slovacco (con forte accento polacco), interpreta tutta la sequenza sopra descritta in yiddish. Ben si comprende dunque come lo yiddish non sia usato qui solo per dare una coloritura 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 viene 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 fare capire alla donna che cosa sta accadendo, fa riaffiorare alla memoria di Rozália il ricordo dei *pogrom*.

La parola ha abbattuto 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 in piazza affinché l'aiutino. L'uomo, che invece sta cercando di salvare la signora Lautmannová, 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 causa involontariamente la sua 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.

Foto 3: Rozália Lautmannová osserva dalla porta-finestra della propria casa una realtà che non riesce a comprendere. Fotogramma tratto dal film *Obchod na korze* (1965), 107'.

Foto 4: Rozália Lautmannová è osservata dalle ombre dei concittadini ebrei mandati a morte. Fotogramma tratto dal film *Obchod na korze* (1965), 108'.

Sulla scia del successo riscosso dal film, nel 1967 l'attrice debutta a New York interpretando due madri dolorose e potenti, *Mirele Efros* e *Madre Coraggio*, di fronte a un pubblico di oltre sessantamila spettatori. L'accoglienza ricevuta, soprattutto da parte degli ebrei americani, la incoraggia a credere che in America ci sia un pubblico che aspira a un teatro yiddish di qualità. Poiché il rapporto già precario del Teatro Statale Ebraico con il regime comunista si era fatalmente guastato a causa della campagna antisemita orchestrata dal governo e mascherata da protesta antisionista contro la Guerra dei Sei Giorni, Kaminska si convince che l'unica possibilità di realizzare il proprio sogno di un teatro yiddish stabile implichi l'esilio dalla Polonia. Ottenuti i

documenti che la espropriano della cittadinanza polacca, Ida Kaminska emigra con la famiglia a New York, dove il suo arrivo è accolto con entusiasmo sia dalla stampa in lingua inglese che da quella yiddish.

Fiduciosa in un nuovo inizio, nei primi mesi del 1969 l'attrice si dedica alle prove in vista di un'imminente tournée di *Mirele Efros* – dramma che l'ha accompagnata per tutta la vita – e alle riprese per il film *The Angel Levine*, nuovo progetto del regista Ján Kadár, anch'egli appena emigrato negli Stati Uniti. Se nelle speranze di Ida doveva rappresentare l'inizio di una lunga serie di ingaggi, il 1969 sancisce in realtà l'epilogo della sua carriera. I tentativi di creare un teatro stabile yiddish a New York falliscono, nonostante gli accorgimenti presi per installare un sistema di traduzione simultanea che consentisse anche a chi non conosceva lo yiddish di assistere agli spettacoli (un sistema già sperimentato con successo a Varsavia), lasciando l'attrice con la sensazione di non essere riuscita ad adempiere alla missione della propria vita (Kaminska 1973: 301).

The Angel Levine

Il trasferimento negli Stati Uniti è ostico anche per il regista Kadár. Il film *L'angelo Levine*, ispirato a una novella del grande scrittore ebreo newyorchese Bernard Malamud sull'incontro tra un sarto ebreo perseguitato dalle disgrazie e un ebreo afroamericano, viene unanimemente giudicato dalla critica "un totale fallimento" (Greenspun 1970: web).

Dopo il successo del *Negozio al corso*, primo film in cui avesse affrontato un soggetto ebraico, negli Stati Uniti il regista era stato sommerso da proposte di sceneggiature analoghe. Si era perciò convinto che l'industria cinematografica americana "generalmente tentasse di comprare e vendere non il talento [di un artista], ma il suo ultimo successo" (Kadár 1973: 180). Aveva però deciso di accettare la proposta di Harry Belafonte di realizzare un film a partire dal racconto di Malamud perché, oltre "all'assurdità dell'antagonismo tra gruppi etnici in cui il problema di essere bianchi o neri si intreccia con la questione ebraica" (Kadár 1973: 180), lo interessava una questione universale: l'incapacità dell'essere umano di confidare nelle opportunità offertegli dalla vita. Su questo punto la sceneggiatura e il libro divergono in modo sostanziale: il personaggio di Malamud è redento dalle sofferenze perché si convince a "estendere il proprio concetto di ebraicità" (Walden 1995: 103) fino a credere in un angelo ebreo e di colore; il protagonista del film di Kadár, invece, non riesce a vincere la propria diffidenza e condanna se stesso e la propria famiglia a una fine drammatica.

In Malamud la disperazione e la sofferenza sono attenuate dall'ironia, che nel film di Kadár non riesce purtroppo a emergere: le battute più brillanti dei personaggi sono soffocate da un'azione che procede in maniera faticosa, arrestandosi a tratti e

dando così 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, ad esempio la lunga sequenza conclusiva in cui la macchina da presa accompagna il volo di una piuma nera, simbolo della morte dell'angelo Levine.

Neppure il cast, che pure annoverava tra gli interpreti principali un attore del calibro di Zero Mostel, riuscì a riscattare la cupezza della sceneggiatura e la regia sgraziata. Le critiche del tempo non risparmiarono né Mostel, né Harry Belafonte, mentre Kaminska fu accusata di recitare "la nobile matriarca morente con un'eleganza inappropriata che potrebbe mettere alla prova le ambizioni istrioniche di una congrega di nonne ebree" e di avere contribuito con la sua interpretazione alla mediocrità del film, trasformando *The Angel Levine* in "un'idiozia sentimentale" (Greenspun 1970: web). A giudizio di chi scrive invece, anche se l'interpretazione di Kaminska non è del tutto convincente, c'è una scena di cui è protagonista che merita la visione del film.

Kaminska è Fanny, l'anziana moglie malata di Morris Mishkin (Mostel), un moderno Giobbe che deve decidere se credere o meno che un afroamericano di nome Angel Levine (Belafonte) possa in realtà essere 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 nel letto, a tratti dolce e rassegnata e in alcuni momenti impaziente e capricciosa. 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, l'uomo 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 un po' trattenuta, un timbro inconsueto: una sincerità che disarma 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 avesse qualche familiarità con lo yiddish. Di certo in questo caso sono la melodia e il ritmo peculiare dello 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.

Foto 5: Dopo che Morris ha lasciato la stanza la portafinestra si chiude incorniciando il volto di Fanny morente. Fotogramma tratto dal film *The Angel Levine* (1970), 100'.

Ripercorrendo la lunga traversata di Ida Kaminska in equilibrio sulla storia del secolo scorso ci siamo soffermati su opere generalmente tenute in poca considerazione da chi si è interessato al suo lavoro. Pur non dimenticando che quello cinematografico non era il medium d'elezione e che solo uno dei tre film ha riscosso successo tra il pubblico e la critica, credo che lo studio di questi depositi minori – eppure significativi – ci abbia permesso di cogliere un barlume del magistero attoriale di Kaminska che, anche in opere complessivamente non riuscite come *The Angel Levine*, mostra la sua profonda sincerità nell'investigazione della natura umana.

Passando cronologicamente in rassegna le tre interpretazioni cinematografiche abbiamo osservato il corpo di Kaminska transitare dall'imponenza dell'età adulta – Bas Sheve, madre di famiglia dalle spalle incurvate dalle preoccupazioni, ma solida e combattiva – ai piccoli fastidi di una vecchiaia serena – la minuta Rozália, dalla schiena curva e le mani artritiche – e, infine, all'infermità e all'allettamento di Fanny, di cui è per lo più mostrato il volto sofferente e smarrito. Bas Sheve, Rozália e Fanny sono donne e madri che hanno visto i propri figli morire (*On a heym*), emigrare (*Obchod na korze*) o allontanarsi definitivamente dalla famiglia – la figlia di Fanny e Morris ha sposato un *goy* italiano e per questo è stata ripudiata dal padre – e nei movimenti e nella voce di Kaminska risplende in uguale misura la loro forza e la loro fragilità, la delicatezza e l'amarezza. Con gesti sapienti apparecchiano la tavola per lo Shabbat e cercano di tenere uniti i propri familiari; con tono fermo difendono la tradizione,

mentre nella conversazione si abbandonano a osservazioni banali e racconti di un passato più felice, nel caso di Rozália e Fanny adoperando una lingua appresa al di fuori del contesto domestico.

Tuttavia, nei momenti cruciali, nell'istante luminoso in cui entrambi i personaggi si trovano di fronte alla morte, in questo tegumento linguistico si aprono fenditure che lasciano emergere la lingua intima e familiare: lo yiddish.

Se Ida Kaminska ha fallito nella sua missione di creare un teatro stabile in lingua yiddish negli Stati Uniti, ha però lasciato attraverso queste tre creazioni cinematografiche una testimonianza della natura teatrale inscritta in questa sorprendente lingua-passaporto (Guinsburg 1996: 25), creativa e permeabile. Paradossalmente, proprio nel momento in cui sia il personaggio sia la carriera di Ida si stanno spegnendo, lo yiddish diviene in *Angel Levine* soffio vitale – *residuo cantabile* che l'attrice avrebbe difeso fino alla fine nonostante condizioni politiche e commerciali avverse – mentre prima della Shoah era stato la voce attraverso cui si esprimeva il timore per il futuro della propria "casa" (*On a heym*) e l'incapacità di comprendere le ragioni dell'odio e dell'antisemitismo (sgomenta, la protagonista di *Obchod na korze* ripete più volte "Ikh farshtein nisht").

Come si è visto, le protagoniste kaminskiane sono ritratte all'interno di mura domestiche – di quella casa che da un livello metaforico funzionale a veicolare una dimensione emotiva abbiamo qui riportato a un piano letterale – ma questi tre film dimostrano come la loro comprensione del mondo passi attraverso finestre che si aprono sulla sofferenza e sulla morte. A rialzare lo sguardo dei personaggi – e degli spettatori – è la lingua yiddish. Attraverso la sua componente sonora e musicale, essa lo volge a una più ampia e profonda visione della vita.

SCHEDE FILM

On a heym (Senza casa, 1939)

Regia: Aleksander Marten
Sceneggiatura: Alter Kacyzne, dall'omonima opera di Jacob Gordin
Fotografia: Jakub Joniłowicz e Dawid Ajzensztadt
Musiche: Iso Szajewicz
Direzione musicale: Henryk Wars. Coro della sinagoga di Varsavia diretto da Mr. Ejzensztadt
Scenografia: Jacek Weinreich
Montaggio: Jerzy Sten
Interpreti: Adam Domb (padre di Avreyml), Alexander Marten (Avreyml), Ida Kaminska (Bas Sheve), Ben Zuker (Khonokh), Shimen Dzigan (Motl), Yisroel Schumacher (Fishl), Viera Gran (Bessy), Dora Fakiel (Lina, la modista)

Sottotitoli inglesi: George Roland, Leonora Fleischer
Produzione: Alma Film
Distribuzione: Adolph Mann[9]
Il film è stato restaurato nel 1991 grazie alla S.H. and Helen R. Scheuer Family Foundation dal National Center for Jewish Film della Brandeis University.
Durata: 86'

Obchod na korze (Il negozio al corso, 1965)

Regia: Ján Kadár, Elmar Klos
Sceneggiatura: Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos. Dal racconto *La trappola* di Ladislav Grosman
Fotografia: Vladimír Novotný
Musiche: Zdeněk Liška
Interpreti: Jozef Kroner (Anton Brtko, detto Tono), Ida Kamińska (Rozália Lautmannová), František Zvarík (Markuš Kolkocký, comandante della città), Hana Slivková (moglie di Tono), Martin Hollý (Imrich Kuchar), Elena Zvaríková (moglie di Markuš), Martin Gregor (il barbiere), Adam Matejka (lo strillone), Mikuláš Ladžinský (ufficiale di guardia), Alojz Kramár (direttore della banda), Eugen Senaj (Blau, tesoriere della comunità ebraica), Tibor Vadaš (tabaccaio)
Produzione: Filmové laboratoře Praha-Barrandov
Durata: 128'

The Angel Levine (L'angelo Levine, 1970)

Regia: Ján Kadár. Assistente alla regia: Paul Ganapoler
Sceneggiatura: Bill Gunn, Ronald Ribman. Da un racconto di Bernard Malamud
Direttore della fotografia: Richard Kratina
Composizione musicale: Zdeněk Liška
Cameraman: Peter Garbarini
Interpreti: Zero Mostel (Morris Mishkin), Harry Belafonte (Angel Levine), Ida Kaminska (Fanny Mishkin), Milo O'Shea (dottor Arnold Berg), Gloria Foster (Sally), Barbara Ann Teer (impiegata presso l'ufficio sussidi pubblici), Eli Wallach (commessa della gastronomia), Anne Jackson (donna nella gastronomia), Stephen Strimpell (commesso della farmacia), Sam Raskyn (farmacista), Kathy Shawn (donna nel drugstore)
Produzione: Belafonte Enterprises, Chiz Schultz

[9] Nei titoli di testa della copia americana il film è presentato dalla Foreign Cinema Arts e Adolph Mann figura come produttore. Secondo Saul Goskin, tuttavia, Mann era rappresentante della Amco Pictures Co di New York, che distribuiva il film negli Stati Uniti e avrebbe modificato le diciture in modo tale da fare credere di essere il produttore e il proprietario (Gross 2002: 73).

Production esecutivo: Kenneth Utt
Produttore associato: Victor Solow
Film editor: Carl Lerner, a.c.e.
Distribuzione: Metro Goldwyn Mayer
Durata: 106'

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., 1995, *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej: przeszłość i teraźniejszość*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

AA. VV., 1998, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Małgorzata Leyko (a cura di), *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa, 18-21 października 1993 roku*,Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Assmann A., 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Attisani A., 2012, "A Century of Yiddish Theatre: A Research Project", in *On the Jewish Street/На Еврейской Улице - A Journal of Russia-Jewish History and Culture*, II, pp. 49-55.

Bułat M. M., 2010, "Gry z cieniem, czyli biedni Polacy patrzą na historię teatru żydowskiego", in Adamiecki-Sitek A., Buchwald D., Kosiński D. (a cura di), *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, Warszawa, pp. 257-272.

Bułat M. M., 2010, "Warsaw Yiddish Art Theater", YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Warsaw_Yiddish_Art_Theater> (12/08/2014).

Gawlik J. P., 1963, *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław.

Geller E., Polit M. (a cura di), 2008, *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Goldman E. A., 1988, *Visions, Images and Dreams. Yiddish films past and present*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.

Greenspun R., *The Angel Levine*, in «The New York Times», July 29, 1970, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F01E1D7113EE034BC4151DFB166838B669EDE> (10/01/2014).

Gross N., 2002, *Film żydowski w Polsce*, Rabid, Kraków.

Gross N., *Dzigan and Shumacher*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 5 August 2010: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dzigan_and_Shumacher> (31/08/2014).

Grynberg H., "Życie żydowskie i artystyczne", *Teatr*, 7/8, 1996, pp. 34-37.

Guinsburg J., 1996, *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*, Perspectiva, São Paulo.

Hagège C., 2002, *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità*, Feltrinelli, Milano.

Hoberman J., 2010, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Dartmouth College Press, Hanover and London.

Kadár J., in «New York Herald Tribune», January 23, 1966, <http://www.criterion.com/current/posts/139-the-shop-on-main-street-not-the-six-million-but-the-one> (12/08/2014).

Kadár J., Liehm A. J., 1973, "Closely Watched Films: Filmmaking and Politics in Czechoslovakia", in *International Journal of Politics*, vol. 3, no. 1/2, pp. 164-196.

Kafka F., 1981, "Discorso sulla lingua jiddish", in Pocar E. (a cura di), *Confessioni e Diari*, traduzione italiana di Chiusano I. A., Mondadori, Milano, pp. 1001-1005.

Kaminska I., 1955, "Nieporozumienia", *Teatr*, 12.

Kaminska I., Nastulanka K., 28 maggio 1966, "Najstarszy w świecie", *Polityka*.

Kaminska I., 1973, *My life, my theatre*, Leviant C. (a cura di), Macmillan, New York.

Lisek J., 2006, "Funkcja języka jidysz w kształtowaniu dramatu i teatru żydowskiego", in Kuligowska-Korzeniewska A. (a cura di), *Teatralna Jerozolima. Przeszłość i teraźniejszość*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa, pp. 15-36.

Massino G., 2002, *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, Bulzoni, Roma.

Quercioli Mincer L., 2004, "La letteratura yiddish ed ebraico-polacca", in Marinelli L. (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Einaudi, Torino, pp. 493-526.

Quercioli Mincer L., 2006, "Ida Kaminska: una vita per il teatro"; "Postfazione. Fra la farsa e il sublime. Il teatro yiddish in Polonia", in Bertolone P., Quercioli Mincer L. (a cura di), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma, pp. 159-177; 305-321.

Randone G., 2012, "La missione fallita di una grande attrice – Ida Kaminska", in AA. VV., *Actoris Studium Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 279-311.

Rudnicki A., 1987, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa.

Sandrow N., 1996, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, Syracuse University Press, Syracuse.

Steinlauf M. C., 2001, "Ida Kaminska: shlepn dem goles", in *Ida Kaminska (1899-1980). Grande Dame of the Yiddish Theater*, catalogo dell'esposizione allestita presso YIVO Institute for Jewish Research, New York, maggio 2001, pp. 3-11.

Steinlauf M. C., 2006, "Paura di Purim: Y.L. Peretz e la canonizzazione del teatro yiddish", in P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a cura di), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma, pp. 77-100.

Walden D., 1995, "The Bitter and the Sweet: 'The Angel Levine' and 'Black Is My Favorite Color', *Studies in American Jewish Literature*, vol. 14, pp. 101-104.

Weichert M., 1926, "HaDibuk in HaBima", *Literarisze Bleter*, 97, cit. in Bułat M., 2004, *Trójjęzyczny teatr żydowski w Polsce „w lustrze" publicystyki Michała Wejcherta na łamach „Literarisze Bleter"*, in Udalska E., Tytkowska A. (a cura di), *Żydzi w lustrze*

dramatu, teatru i krytyki teatralnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, pp. 269-279.

Ziomecki Z. (disegno), 29 maggio 1966, «Szpilki», 22 (1294), XXXII, p. 5.

Giulia Randone è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Umanistici, sezione Musica e Spettacolo, dell'Università di Torino. Le sue ricerche sono rivolte al teatro polacco e yiddish del Novecento e, in particolare, alla poetica di interpreti come Jacek Woszczerowicz e Ida Kaminska. Attualmente sta lavorando a uno studio critico e biografico su Ida Kaminska e la sua poetica.

julia.randone@gmail.com