

Gli arabi non sanno sparare. Sul teatro politico di Ben Hecht

Giaime Alonge

Hecht e il sionismo

Ben Hecht (1894-1964) è stato uno dei maggiori sceneggiatori della cosiddetta “età dell’oro” di Hollywood. In una carriera durata quasi quarant’anni, dagli ultimi scampoli del cinema muto (il suo primo *credit* è del 1927, per il soggetto di *Underworld*, *Le notti di Chicago*, diretto da Joseph von Sternberg) sino alla fine dello *studio system*, negli anni Sessanta, Hecht è stato accreditato come autore (o co-autore) del soggetto e/o della sceneggiatura di una cinquantina di film, e ha lavorato non accreditato ad almeno altrettante pellicole¹. Ma anche se deve il grosso della sua fama all’attività di sceneggiatore (attività alla quale, paradossalmente, guardava con sommo disprezzo, considerandola quasi unicamente una fonte di lauti e facili guadagni), Hecht ha sperimentato la parola scritta in ogni forma possibile nel suo tempo, spaziando dal giornalismo al romanzo, dalla *short story* al teatro, dai testi per la radio e la televisione al pamphlet politico. Per quanto riguarda specificamente il teatro, stando a una dichiarazione dello stesso Hecht, contenuta in un libro di memorie uscito poco prima della morte, lo scrittore avrebbe firmato, da solo o in collaborazione, venti opere di prosa, cinque musical e una mezza dozzina di *pageants*². Si tratta di cifre indicative, in quanto una tea-

1. Il presente saggio è parte di una ricerca durata diversi anni, il cui frutto principale è una monografia di prossima pubblicazione presso l’editore Marsilio di Venezia, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, cui rimando per ciò che riguarda la complessa questione della filmografia di Hecht, di fatto impossibile da stabilire con esattezza, a causa delle frequentissime collaborazioni non accreditate. Come già in altre occasioni, ringrazio la Newberry Library di Chicago per avermi concesso di accedere ai Ben Hecht Papers. Ringrazio anche Paolo Di Motoli per la preziosa consulenza sulla storia del sionismo.

2. Cfr. B. Hecht, *Gaily, Gaily*, Doubleday, Garden City, 1963, p. 122. Il *pageant* moderno, risorto nell’Inghilterra edoardiana, «è uno spettacolo a episodi (per lo più di storia nazionale o locale) eseguito all’aperto in estate, sul far della notte, e sullo sfondo di un’abbazia o di un castello, da complessi di

trografia attendibile di Hecht non esiste. Nella prima monografia uscita su questo eclettico autore, *Ben Hecht. Hollywood Screenwriter* di Jeffrey Brown Martin, c'è l'elenco, peraltro incompleto, degli spettacoli andati in scena a New York, che pertanto esclude parte della produzione giovanile, composta a Chicago e presumibilmente mai arrivata nella Grande Mela, e alcuni lavori di propaganda fatti durante e dopo la Seconda guerra mondiale³.

L'opera teatrale di gran lungo più nota di Hecht, scritta in collaborazione con Charles MacArthur (suo partner abituale, tanto a Broadway quanto a Hollywood, tra la fine degli anni Venti e tutto il decennio successivo), è certamente *The Front Page*, che debutta al Times Square Theatre di New York il 14 agosto del 1928, con la regia di George Kaufman. La pièce rimane in cartellone per quasi un anno (chiude nell'aprile del 1929, dopo 276 rappresentazioni), per poi raggiungere l'Europa; nel 1931, Otto Preminger, ancora un regista teatrale austriaco, ne cura un adattamento in lingua tedesca, intitolato *Reporter*, mentre l'edizione italiana, *Ultime notizie*, è del 1935. Dopo il 1928, *The Front Page* è stato ripreso altre tre volte a Broadway, rispettivamente nel 1946, nel 1968-1969, e nel 1986-1987 (l'edizione di maggior successo è stata la seconda, con Robert Ryan nei panni del sulfureo direttore di giornale Walter Burns: 222 rappresentazioni all'Ethel Barrymore Theatre). Ma per il pubblico di oggi, soprattutto al di fuori degli Stati Uniti, *The Front Page* è noto soprattutto grazie a due delle sue quattro versioni cinematografiche: *His Girl Friday* (La signora del venerdì, 1940) di Howard Hawks e *The Front Page* (Prima pagina, 1974) di Billy Wilder⁴. Accanto a *The Front Page*, l'altro titolo della teatrografia hechtiana che si è sedimentato nella cultura contemporanea è *Twentieth Century*, scritto anche questo in collaborazione con MacArthur (prendendo spunto da una commedia non prodotta di Charles Bruce Millholland, *Napoleon of Broadway*), e andato in scena nel 1932. Per *Twentieth Century* vale un discorso simile a quello fatto per la pièce del 1928. Anche qui, ci troviamo di fronte a un testo che incontrò un notevole successo e che è stato ripreso altre due volte a Broadway, rispettivamente nel 1950 (con José Ferrer e Gloria Swanson) e nel 2004 (con Alec Baldwin e Anne Heche), oltre ad aver dato vita a un musical teatrale e a

dilettanti, per lo più guidati da un regista professionista, e a carattere spiccatamente spettacolare (scene di tornei e di battaglie, cortei ed esibizioni equestri, cerimonie araldiche, canti e danze di massa). Il filo conduttore dello spettacolo è affidato in genere alla narrazione di uno speaker» (S. Selden, *Pageant*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, UNEDI-Le Maschere, Roma 1975, p. 1483). Negli Stati Uniti, il *pageant* è stato utilizzato anche dal movimento operaio (cfr. L. Nochlin, *Il Pageant dello sciopero di Paterson del 1913*, in B. Cartosio [a cura di], *Wobbly! L'Industrial Workers of the World e il suo tempo*, ShaKe, Milano 2007, pp. 137-147), configurandosi come una specie di versione anglosassone del teatro di agitazione russo-tedesco.

3. Cfr. J. Brown Martin, *Ben Hecht. Hollywood Screenwriter*, UMI Research Press, Ann Arbor 1985, pp. 211-214.

4. Gli altri due adattamenti cinematografici sono *The Front Page* (1931) di Lewis Milestone e *Swit-ching Channels* (Cambio Marito, 1988) di Ted Kotcheff. Dalla pièce è anche stato tratto un musical teatrale, *Windy City*, una produzione londinese del 1982, oltre che – stando al non sempre precisissimo Internet Movie Data Base – quattro versioni televisive, tre statunitensi e una britannica.

tre versioni televisive. E anche in questo caso, in particolare per lo spettatore non americano, la fama della pièce deriva in buona parte dal suo adattamento cinematografico: l'omonimo film del 1934, scritto dagli stessi Hecht e MacArthur, e diretto da Howard Hawks.

Molto meno nota, dentro e fuori i confini degli Stati Uniti, è invece l'attività di Hecht come autore di opere teatrali di propaganda, durante e immediatamente dopo la Seconda guerra mondiale, opere in buona parte dedicate al tema del genocidio ebraico e della nascita dello Stato di Israele. Esse costituiscono una svolta abbastanza sorprendente nella carriera dello scrittore. Infatti, Hecht, figlio di *Ostjuden* arrivati in America nel 1878, sino alla fine degli anni Trenta era stato un ebreo assimilato, ateo e del tutto disinteressato al sionismo, o a qualunque altra causa ebraica. Fino al 1939 i temi ebraici sono quasi assenti nella produzione hechtiana, a eccezione di *A Jew in Love*, un romanzo del 1931, che non a caso venne accusato di anti-semitismo. Per quanto riguarda la politica in generale, Hecht si era formato come giornalista nella Chicago degli anni Dieci, una città con degli amministratori dalla corruzione leggendaria⁵ (è una fama che si è mantenuta nel tempo: basti ricordare l'episodio della "vendita" da parte del governatore dell'Illinois del posto di senatore lasciato vacante da Barack Obama, appena eletto presidente, nel 2008); e anche una volta abbandonata quella metropoli, così come la professione di reporter, avrebbe continuato a guardare al ceto politico con il disincanto della giovinezza, un disincanto esemplificato perfettamente da *The Front Page*, dove un sindaco maneggione vuole far impiccare un poveraccio che ha ucciso più o meno per errore un poliziotto nero, unicamente per ingraziarsi l'elettorato afro-americano in prossimità delle elezioni. Quello di Hecht è un rifiuto programmatico della politica, che ad esempio lo immunizza da qualunque romanticismo rivoluzionario quando fa il corrispondente estero nella Germania del 1919, un rifiuto che si unisce al gusto di andare sempre controcorrente. Basti dire che Hecht è uno dei pochi intellettuali americani – a eccezione di marxisti e anarchici, ovviamente – che non si lascia trasportare dallo spirito patriottico-avventuroso generato dalla Grande guerra. Nel 1917, mentre i suoi coetanei Hemingway e Dos Passos corrono ad arruolarsi, Hecht, divenuto padre da poco, è ben felice di essere esentato dalla leva. Nel 1937, nel pieno della guerra di Spagna, quando scrittori e artisti di tutto il mondo si mobilitano in sostegno dei repubblicani, Hecht scrive una commedia ambientata in un Equador di fantasia, *To Quito and Back*, che è una parodia dell'intellettuale *engagé*, con un romanziere americano che si unisce a una rivoluzione da operetta.

La svolta avviene con lo scoppio della Seconda guerra mondiale e le prime notizie sui massacri degli ebrei perpetrati dai nazisti. All'improvviso, Hecht scopre di essere ebreo e, per la prima volta nella sua vita, abbraccia con fervore una causa. Come scrive lo stesso Hecht nella sua autobiografia: «The German mass murder

5. Vedi M. D'Eramo, *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano 1999.

of the Jews, recently begun, had brought my Jewishness to the surface»⁶. E anche in questo caso, Hecht dimostra una spiccata propensione per le posizioni eccentriche. Infatti, se negli anni del conflitto la sua è una militanza genericamente anti-fascista e in difesa del popolo ebraico, con la fine delle ostilità e l'avvio concitato della fondazione di uno Stato ebraico in Palestina, Hecht si schiera con l'Irgun, una formazione di estrema destra, minoritaria all'interno del panorama sionista, egemonizzato dal Mapai, il partito socialista guidato da David Ben Gurion. Quelli dell'Irgun – come tutta la galassia del sionismo revisionista di Jabotinsky, cui appartengono – non erano semplicemente “di destra”, ma presentavano inquietanti affinità con il fascismo: culto del capo, passione per le uniformi e le parate, predisposizione per la violenza, odio per i sindacati e per la sinistra⁷. Non solo, a partire dagli anni Trenta, in Palestina l'Irgun ricorre all'aggressione fisica nei confronti dei militanti del Mapai, e al terrorismo contro gli arabi, ma addirittura, nel 1944, cioè quando il Terzo Reich è ancora in piedi, lancia una campagna di guerriglia contro gli inglesi, con l'obiettivo di cacciarli dalla regione e istituire uno Stato ebraico (i cui confini dovevano includere anche una parte della Giordania; «Sulle due rive del Giordano», è il motto dei revisionisti). La Banda Stern, un gruppo nato da una scissione dall'Irgun, che con l'organizzazione madre manterrà sempre stretti legami, arriva al punto di proporre ai nazisti un'alleanza anti-britannica⁸.

Quando, alla fine del 1948, Menachem Begin, il capo di Herut, il partito nato dalle ceneri dell'Irgun, visita gli Stati Uniti, sulle colonne del “New York Times” compare una lettera firmata da alcune eminenti personalità ebraiche, tra cui Hannah Arendt e Albert Einstein, che vogliono mettere in guardia l'opinione pubblica americana, ignara delle dinamiche interne alla vita del neonato Stato ebraico, contro Herut, che viene definito «a political party closely akin in its organization, methods, political philosophy and social appeal to the Nazi and Fascist parties»⁹. La lettera non cita esplicitamente Hecht, ma fa riferimento al fatto che: «Several Americans of national repute» hanno festeggiato l'arrivo di Begin. Hecht, il quale parlò a un banchetto al Waldorf Astoria in onore del futuro premier israeliano, definendolo un «eroe che risplende di luce»¹⁰, era sicuramente il nome più in vista tra quegli «Americani di fama nazionale». L'anno precedente, lo sceneggiatore aveva pubblicato sulle principali testate giornalistiche americane una lunga lettera aperta indirizzata agli uomini dell'Irgun, *Letter to the Terrorists of Palestine* (ripub-

6. B. Hecht, *A Child of the Century*, Primus, New York 1985, p. 517.

7. Su Jabotinsky e sulla destra sionista vedi V. Pinto, *Imparare a sparare. Vita di Vladimir Ze'ev Jabotinsky padre del sionismo di destra*, UTET, Torino 2007.

8. Cfr. C. Enderlin, *Attraverso il ferro e il fuoco. La lotta clandestina per l'indipendenza di Israele (1936-1948)*, tr. it., UTET, Torino 2010, pp. 48-49.

9. *New Palestine Party. Visit of Menachem Begin and Aims of Political Movement Discussed*, in “The New York Times”, 4 dicembre 1948, “Books” section, p. 12.

10. Ben Hecht Papers, Midwest Manuscript Collection, The Newberry Library, Chicago, 27, 687. D'ora in avanti indicheremo il fondo con la sigla BHP; il primo numero è relativo alla scatola (*box*), e il secondo alla cartellina (*folder*), in cui il documento in questione è conservato.

blicata integralmente nella sua autobiografia), in cui plaudiva alla loro sanguinosa campagna contro le forze britanniche di stanza in Palestina:

Every time you blow up a British arsenal, or wreck a British jail, or send a British railroad train sky high, or rob a British bank, or let go with your guns and bombs at the British betrayers and invaders of your homeland, the Jews of America make a little holiday in their hearts¹¹.

L'Irgun considerò una grandissima fortuna l'essersi guadagnato il sostegno di un famoso scrittore, il quale riuscì a raccogliere ingenti somme per le organizzazioni che il partito aveva messo in piedi negli Stati Uniti, come l'American League for a Free Palestine, del cui comitato esecutivo Hecht fece parte, tra il 1943 e il 1948¹². Hecht avrebbe continuato a sostenere Begin anche negli anni successivi. Nel 1961 entra d'imperio nell'arena della politica israeliana, dando alle stampe *Perfidy*, un violento pamphlet contro Ben Gurion e il suo partito, colpevoli di non aver fatto nulla per fermare il massacro dei fratelli europei per mano dei nazisti e di essere stati troppo arrendevoli con gli inglesi¹³. In risposta, tre anni dopo Ben Gurion negherà alla famiglia Hecht il permesso di seppellire Ben in terra d'Israele¹⁴. Hecht sarà sepolto negli Stati Uniti, e uno degli oratori al suo funerale sarà proprio Menachem Begin.

Lo stretto legame con la destra sionista costò a Hecht, oltre che la mancata sepoltura in Palestina, anche l'ostilità di una fetta considerevole della comunità ebraica americana, tanto tra gli intellettuali e i divi di Hollywood, quanto presso l'uomo della strada. In una lettera al suo agente del 20 gennaio 1962, da Cleveland, dove sta lavorando alla prima di uno spettacolo teatrale, *Simone* (un rifacimento di *Die Gesichte der Simone Machard* di Brecht e Feuchtwanger), Hecht così si esprime a proposito della locale popolazione *Jewish-American*:

Here in Cleveland the Jews are a throw back to the Second Temple and are engaged in such outbursts of religion, bridge playing, overeating, rallies and other synagogue excitements that you would think Tiberius was the Mayor of Cleveland. Among the present Jewish hoopla is of course my Judas presence. I have many supporters for *Perfidy* but they are a bug-eyed minority alongside the power house Jews who cross themselves at the mention of my name¹⁵.

Inoltre, la *Letter to the Terrorists of Palestine* valse a Hecht un boicottaggio di cinque anni da parte dell'industria cinematografica britannica. Dal 1947 al 1952 gli

11. Hecht, *A Child of the Century*, cit., p. 615.

12. Cfr. R. Medoff, *Militant Zionism in America. The Rise and Impact of the Jabotinsky Movement in the United States, 1926-1948*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa-London 2002, pp. 79, 84.

13. Cfr. B. Hecht, *Perfidy*, Julian Messner, New York 1961.

14. Cfr. W. MacAdams, *Ben Hecht. The Man Behind the Legend*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, p. 250.

15. BHP, 68, 1992.

esercenti inglesi rifiutarono di proiettare pellicole nei cui titoli di testa comparisse il nome di Hecht, per cui lo sceneggiatore dovette scrivere sotto pseudonimo, oppure lavorare non accreditato (cosa che aveva sempre fatto, ma che in questa fase diventerà quasi la norma).

A questo punto, sorge spontanea una domanda: come mai Ben Hecht divenne un compagno di strada dell'Irgun? Infatti, per quanto difficile da collocare politicamente, Hecht di certo non era un reazionario, né un uomo d'ordine. Negli anni della sua formazione, aveva fatto parte della fiorente comunità bohémien di Chicago, dove rivolta artistica e sociale erano spesso tutt'uno, e aveva pubblicato su "Mother Earth", la rivista diretta da Emma Goldman, figura chiave del movimento anarchico. Nel 1919, in Germania, aveva frequentato i circoli dadaisti e stretto amicizia con George Grosz. E per tutta la vita sarebbe stato un fiero avversario di ogni forma di puritanesimo, un nemico della morale vittoriana che nel 1922 subisce un processo per oscenità a causa del suo romanzo *Fantazius Mallare*, giudicato pornografico, e che nel 1959 si vede chiudere il programma televisivo da lui diretto, *The Ben Hecht Show*, per aver discusso – in televisione, negli anni Cinquanta! – di orgasmo insieme a Salvador Dalì. E allora cosa c'entra Ben Hecht con la destra radicale sionista? La risposta credo sia duplice. Da un lato, quella di Hecht deve essere stata una scelta più tattica che ideologica. Intanto, nell'America degli anni Quaranta, la natura destrorsa dell'Irgun non era affatto chiara, non solo al grande pubblico, ma neppure a politici e intellettuali (da qui la necessità di una "spiegazione" da parte di Hannah Arendt). Come vedremo, agli allestimenti dei *pageants* di Hecht collaborarono artisti noti per le loro posizioni di sinistra. Non per niente, nel 1943 l'FBI mise sotto sorveglianza gli emissari dell'Irgun negli Stati Uniti come sospetti comunisti¹⁶. Ma al di là della questione della consapevolezza da parte di Hecht della natura ideologica del sionismo revisionista, il punto è che lo scrittore sostenne l'Irgun sostanzialmente perché vedeva in quel partito la formazione più decisa nello sforzo per salvare gli ebrei dalle camere a gas e dare loro una patria. In questo senso, Hecht assomiglia a certi suoi colleghi di Hollywood che aderirono al Partito comunista non perché desiderassero realmente la rivoluzione proletaria, ma soprattutto perché percepivano il comunismo e l'Unione Sovietica come il bastione più saldo contro il fascismo. Dall'altro lato, schierarsi a favore di Begin significava andare contro l'opinione della stragrande maggioranza della comunità ebraica americana che, in tutte le sue articolazioni (da Hannah Arendt e Albert Einstein sino agli ebrei di Cleveland che passano il tempo a mangiare e giocare a bridge), si riconosceva nella linea "moderata" – nel senso di estranea al terrorismo praticato dall'Irgun – dei socialisti di Ben Gurion. E andare contro l'opinione della maggioranza era una delle grandi passioni di Hecht, una passione che aveva ereditato da uno dei suoi maestri, H.L. Mencken, giornalista e polemista sempre fuori dal coro, capace di scagliarsi contemporaneamente contro

16. Cfr. Medoff, *Militant Zionism in America*, cit., pp. 192-193.

l'oscurantismo della destra (nel 1925 segue il cosiddetto "processo alla scimmia", facendosi beffe dei creazionisti) e contro il riformismo rooseveltiano.

Fun to Be Free

Veniamo agli spettacoli, che intendo esaminare soprattutto in chiave storico-ideologica. Incrociando i risultati delle mie ricerche con la teatrografia stilata da Jeffrey Brown Martin e con le affermazioni del principale biografo di Hecht, William MacAdams, sembrerebbe che lo scrittore abbia composto, durante e subito dopo la Seconda guerra mondiale, sette testi di propaganda: *Fun to Be Free* (1941), firmato insieme a Charles MacArthur, *We Will Never Die* (1943), *A Tribute to Gallantry* (1943), *The Common Man* (1944), *The Battle of the Warsaw Ghetto* (1944), *A Flag Is Born* (1946), *The Terrorist* (1947). Il condizionale è d'obbligo, perché, come ho già detto, una teatrografia completa di Hecht non esiste, e la sua opera è così vasta e diversificata, che egli potrebbe aver realizzato altri spettacoli di propaganda di cui si è persa memoria. Ad esempio, tra i Ben Hecht Papers, conservati alla Newberry Library di Chicago, ci sono tre lettere, del periodo 1942-1944, scritte a Hecht da responsabili del Writers' War Board, una struttura (presieduta da Rex Stout, il creatore di Nero Wolfe, alla quale collaboravano, tra gli altri, George Kaufman e Pearl Buck) che si occupava dell'intrattenimento delle truppe, e che sembrerebbero indicare che Hecht abbia concorso alla creazione di altri spettacoli di propaganda, oltre a quelli già menzionati¹⁷. Quelle di propaganda sono opere facili ad andare perdute, perché diventano del tutto inutilizzabili nel momento in cui viene meno la situazione politica che le ha generate. Non per nulla, dei sette titoli in questione, ho potuto esaminare soltanto tre copioni: *Fun to Be Free* (in un'edizione a stampa, presso la New York Public Library), *We Will Never Die* e *A Flag Is Born* (rispettivamente in dattiloscritto e in edizione a stampa, alla Newberry Library). Degli altri testi ho trovato solo alcune tracce, rappresentate da lettere e ritagli di giornale, conservati nel summenzionato fondo Hecht (e neppure in tutti e quattro i casi: per quanto riguarda *The Common Man*, una pièce a favore della rielezione di Roosevelt, nella campagna presidenziale del 1944, mi affido unicamente a ciò che scrivono Martin e MacAdams)¹⁸.

Fun to Be Free, allestito da Billy Rose al Madison Square Garden di New York nell'ottobre del 1941, si colloca nella fase terminale dello scontro tra isolazionisti e interventisti, che attraversa il biennio della neutralità americana (tra il settembre del 1939 e il dicembre del 1941), durante il quale Franklin Delano Roosevelt fa quanto è in suo potere per preparare materialmente e psicologicamente gli Stati Uniti per una guerra che ritiene inevitabile, e contemporaneamente sostenere lo sforzo belli-

17. Vedi BHP, 64, 1779.

18. Cfr. Martin, *Ben Hecht. Hollywood Screenwriter*, cit., p. 213; MacAdams, *Ben Hecht. The Man Behind the Legend*, cit., p. 235.

co britannico (l'America come «arsenale della democrazia», secondo la formula utilizzata dal presidente in un discorso del dicembre 1940). Il *pageant* di Hecht e MacArthur è commissionato da Fight For Freedom, un gruppo di pressione interventista. L'edizione a stampa del copione (un volumetto di ventitre pagine, pubblicato dal Dramatists Play Service di New York) vede in copertina Topolino, Pippo e Paperino, rappresentati sul modello del quadro di Archibald Willard *The Spirit of '76*. Topolino porta una bandiera su cui è scritta una grande lettera "V" (il «Victory sign» reso celebre da Winston Churchill). Pippo picchia con due cucchiaini su un tamburo fatto con una bacinella rovesciata. Paperino, con la fronte avvolta da una benda, suona il piffero. La Disney, che dopo Pearl Harbor sarà attivissima nella propaganda bellica americana, è allineata con l'amministrazione Roosevelt già nel periodo della neutralità, e partecipa in vari modi alle iniziative del fronte interventista, così come buona parte della comunità hollywoodiana¹⁹. Il volume si apre con una prefazione di Wendell L. Willkie, il candidato repubblicano battuto da Roosevelt nelle presidenziali del 1940, il quale scrive che *Fun to Be Free* è parte di una grande battaglia per affermare gli ideali di libertà, democrazia e convivenza tra razze e fedi diverse, in opposizione al razzismo della Germania nazista. La vocazione internazionalista del leader repubblicano non deve stupire. Infatti, per quanto il grosso del partito fosse su posizioni isolazioniste, Willkie era un convinto interventista, tanto che, dopo la sconfitta elettorale, sarebbe divenuto un collaboratore dell'amministrazione democratica nella lotta contro il fascismo. Alle pagine di Willkie segue un'introduzione di Hecht e MacArthur, i quali scrivono che il testo – «offered for amateur use without payment of a production fee», si legge sul frontespizio – può essere messo in scena con i costumi oppure senza, con gli attori che leggono le varie parti come se fosse una trasmissione radiofonica. È questa la via che suggeriscono per le recite scolastiche, per cui il *pageant* è stato largamente concepito. È l'agit-prop in versione a stelle e strisce, un'opera pensata per compagnie amatoriali, che punta al coinvolgimento diretto degli spettatori, i quali, prima che lo spettacolo inizi, sono invitati a cantare tutti insieme l'inno nazionale.

Il *pageant* si apre con l'annunciatore che fa un lungo monologo incentrato sul tema dell'identità americana. L'ipotesi che avanza è che l'America si identifichi con l'ideale della libertà. Dopo di che, l'annunciatore cede la parola a dei testimoni: una serie di personaggi della storia americana che si sono battuti per la libertà. Si inizia con Patrick Henry, patriota della Rivoluzione, cui segue Thomas Jefferson. Si discute se sia più importante la pace oppure la difesa della libertà, anche se il prezzo da pagare è la guerra. Chiaramente, l'obiettivo non è solo la difesa dei principi della democrazia, ma anche la polemica nei confronti degli isolazionisti. I quadri storici scorrono, tra *tableaux vivants* (la firma della Dichiarazione d'indipendenza) ed effetti sonori (i rintocchi della Liberty Bell), includendo George Washington e Abraham Lincoln. A quest'ultimo si contrappone Clement Vallan-

19. Cfr. G. Alonge, *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna (1914-1945)*, CLUEB, Bologna 2000.

digham, uno dei capi della fazione del Partito democratico che, durante la Guerra civile, voleva fermare il conflitto e siglare la pace con il Sud, una linea che, per il pubblico del 1941, non poteva non far pensare all'isolazionismo del xx secolo, così come Lincoln è figura – nel senso auerbachiano del termine – di Franklin Delano Roosevelt. E infatti, dopo due canzoni patriottiche della Prima guerra mondiale, *Over There* e *It's a Long Way to Tipperary*, che ci hanno trasportati nel Novecento, compare in scena lo stesso Roosevelt, il quale chiude lo spettacolo affermando che gli Stati Uniti devono prepararsi per una difesa attiva, giustificata dalla «continuation of attacks in our own waters»²⁰ (l'allusione è agli attacchi degli U-Boote tedeschi ai convogli americani diretti in Inghilterra). Dunque, *Fun to Be Free* è soprattutto un testo anti-isolazionista, ma contiene già un riferimento alla questione ebraica, che diventerà centrale nel teatro politico di Hecht degli anni successivi. A un certo punto, infatti, l'annunciatore dice che alla guerra di indipendenza americana hanno partecipato anche gli ebrei. E così arriva Haym Solomon, ebreo di origine polacca che sostenne attivamente la causa dei coloni, il cui ingresso sul palcoscenico è accompagnato da musica religiosa ebraica. E si insiste anche sul fatto che gli ebrei che erano troppo anziani per combattere finanziarono economicamente la Rivoluzione, come a voler smentire il luogo comune sull'avidità israelitica.

We Will Never Die

Il grande *pageant* tutto dedicato alla storia e alla cultura ebraiche, e al genocidio messo in atto dai nazisti, *We Will Never Die*, viene scritto da Hecht due anni dopo *Fun to Be Free*, quando ormai notizie relativamente circostanziate sulla “soluzione finale” hanno raggiunto l'Occidente. L'opera, recita il sottotitolo, è un «memorial dedicated to the 2,000,000 Jewish dead of Europe»²¹, ed è sponsorizzata dal Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews, un'organizzazione messa in piedi in America dall'Irgun, con lo scopo di ottenere che gli Alleati accettassero la creazione di un'unità militare ebraica (l'obiettivo sarà raggiunto alla fine del 1944, con la nascita della Jewish Brigade, inquadrata nell'Ottava armata britannica). Come già *Fun to Be Free*, anche il nuovo *pageant* va in scena al Madison Square Garden, nel marzo del 1943. All'allestimento collaborano alcune figure di primissimo piano del mondo dello spettacolo: due dei narratori sono Edward G. Robinson e Paul Muni, dirige Moss Hart, le musiche sono di Kurt Weill, il produttore è Billy Rose.

Ovviamente, questo *all-star cast*, fatto di amici e di nomi che compaiono variamente nel corso della lunga carriera hechtiana²², ha innanzi tutto uno scopo pro-

20. B. Hecht, C. MacArthur, *Fun to Be Free. Patriotic Pageant*, Dramatists Play Service, New York 1941, p. 22.

21. BHP, 31, 795.

22. Muni era stato il divo di uno dei film più importanti firmati dallo sceneggiatore, *Scarface* (1932),

mozionale: serve ad attirare il pubblico verso uno show molto lontano dall'abituale "leggerezza" di Hollywood e di Broadway. Però alcune scelte sembrano dipendere anche da ragioni di ordine stilistico-formale. Da un lato, Hecht aveva di certo in mente il modello di Belasco, un tipo di teatro altamente spettacolare, di cui peraltro aveva fatto la parodia in *Twentieth Century*. Tanto *We Will Never Die*, quanto il successivo *A Flag Is Born*, prevedono la presenza di masse di figuranti che si muovono sullo sfondo di scenografie grandiose, che appaiono e scompaiono grazie agli effetti speciali. Ma accanto alla formula del *pageant*, dal forte impatto visivo, Hecht è interessato anche a un'altra tradizione, più dimessa, ossia al teatro yiddish. Nel teatro yiddish si era formato Paul Muni, che ritorna in *A Flag Is Born*, proprio nel ruolo di un ebreo dello *shtetl*, che a un certo punto dialoga con delle *Yiddish voices*, le voci delle vittime della Shoah, che emergono dall'oscurità della morte insieme a una melodia folk. E al teatro yiddish erano legati anche Luther Adler, uno dei narratori di *We Will Never Die* e regista di *A Flag Is Born*, e sua sorella Celia, protagonista femminile di *A Flag Is Born*. Anche qui, Hecht si dimostra uno che ama andare controcorrente. Non solo perché riscopre la lingua che la generazione dei padri si è portata dietro dal Vecchio Mondo, in un'epoca in cui il grosso degli artisti e degli intellettuali ebrei cercava di americanizzarsi. Ma anche perché la tradizione yiddish era poco amata dai sionisti, che vedevano in essa la cultura della Diaspora, di cui ritenevano necessario sbarazzarsi.

86

We Will Never Die è letteralmente una cerimonia funebre, un'opera dolente dalla forte impronta religiosa. La scena è dominata da due enormi tavole della Legge (si possono vedere delle fotografie nella pagina di Wikipedia dedicata a *We Will Never Die*). Il primo personaggio a entrare in scena è un rabbino, che si rivolge a Dio: «We are here to say our prayers for the two million who have been killed in Europe, because they bear the name of your first children – the Jews»²³. Poi arriva un gruppo di venti rabbini, che si mettono a pregare, e che chiuderanno l'opera con il *Kaddish*, la preghiera ebraica per i morti. Questa componente religiosa è interessante non solo perché Hecht, fino a quel momento, era stato ateo, ma anche perché il sionismo era una corrente politica sostanzialmente laica, tanto nella sua variante socialista quanto in quella revisionista (esistevano partiti sionisti religiosi, che però, fino alla fondazione di Israele, saranno marginali nel quadro complessivo del movimento). Evidentemente, nel momento in cui riscopre la propria identità ebraica, Hecht non può non viverla anche in termini religiosi.

Dopo i rabbini compaiono i narratori, che evocano i grandi personaggi della storia ebraica, da Mosé a Einstein, passando per Spinoza, Mendelssohn, Proust,

diretto da Howard Hawks. Edward G. Robinson aveva recitato in un altro film hawksiano scritto da Hecht, *Barbary Coast* (*La costa dei barbari*, 1935), e sarebbe poi stato uno dei protagonisti di un film diretto, oltre che scritto, da Hecht, *Actors and Sin* (1952). Billy Rose ha rappresentato una presenza costante nell'attività teatrale hechtiana, da *The Great Magoo* (1932) a *Seven Lively Arts* (1945). Kurt Weill compone le musiche anche di *A Flag Is Born*.

23. BHP, 31, 795, p. 1.

Lombroso, Lassale e Marx («historians of the future»²⁴), Herzl, Freud («inventor of a new science of thought»²⁵); a Hollywood Hecht era una specie di esperto di psicanalisi, da qui la sua collaborazione con Hitchcock sul copione di *Spellbound, Io ti salverò*, 1945). I narratori escono e al loro posto arrivano dei soldati in divisa americana. Parte una marcia militare e una nuvola di fumo oscura le tavole della Legge (come dicevo, si tratta di una messa in scena spettacolare, alla Belasco). Dopo il contributo ebraico alla cultura e alla scienza, ora il *pageant* vuole porre l'accento sul valore marziale degli ebrei. Uno dei soldati legge l'ultimo messaggio arrivato da Corregidor prima della caduta dell'isola, il 5 maggio del 1942, e trasmesso da un giovane coscritto ebreo di Brooklyn. Dopo di che, i soldati sottolineano che molti ebrei nelle forze armate americane sono stati decorati, e poi passano a nominare i molteplici fronti ed eserciti della grande alleanza anti-fascista dove combattono gli ebrei, cui però non è concesso morire all'ombra della bandiera con la stella di Davide, che è appunto l'obiettivo ultimo del Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews. Al di là della battaglia politica dell'Irgun per la creazione di un'unità militare ebraica, battaglia significativa (un esercito ebraico costituisce, ovviamente, la prima cellula di uno Stato ebraico) ma comunque contingente, l'elemento davvero importante in questo elogio delle doti guerriere degli ebrei sta nella rivoluzione concettuale che esso rappresenta. Infatti, la risposta, psicologico-culturale prima ancora che politica, che il sionismo – di destra e di sinistra – offre alla catastrofe della Shoah è il rifiuto dell'immagine dell'ebreo remissivo della Diaspora, e la sua sostituzione con un “nuovo ebreo”, un ebreo combattente, molto più vicino, nello spirito, ai suoi lontani antenati, a Davide, ai Maccabei, agli eroi di Masada, piuttosto che ai pacifici nonni e padri che vivevano negli *shtetl*. Non per nulla, a proposito degli ebrei che vestono le uniformi dei vari eserciti alleati, Hecht scrive: «Bar Kochba's boys are scattered in a hundred armies»²⁶. I soldati ebrei di oggi sono i figli di Bar Kochba, il leggendario capo dell'ultima insurrezione giudaica contro i romani. Sotto questo punto di vista, non è affatto casuale che la pièce di propaganda che Hecht scrive subito dopo *We Will Never Die* sia dedicata alla rivolta del ghetto di Varsavia (il cui testo, come ho detto, non è presente tra i Ben Hecht Papers)²⁷, un episodio di cui il sionismo si appropriò per farne un simbolo del “nuovo” ebraismo, tacendo il fatto che molti dei combattenti del ghetto non erano sionisti, ma comunisti e militanti del Bund (il partito socialista degli ebrei polacchi, russi e lituani, fondato in epoca zarista e ben radicato nella

24. Ivi, p. 11.

25. Ivi, p. 12.

26. Ivi, p. 16.

27. L'unico rimando all'opera presente nella collezione della Newberry Library è costituito da una lettera, del 23 marzo 1944, del Glasgow Jewish Institute, indirizzata a Hecht, il quale si trova in Inghilterra (presumibilmente per collaborare agli spettacoli per le truppe), e a cui si chiede il permesso di mettere in scena, con una compagnia amatoriale, l'ultima scena del suo testo *The Battle of the Warsaw Ghetto*, definito «a splendidly written piece of propaganda» (BHP, 87, 2505).

Polonia degli anni Venti e Trenta), i quali, quando sopravvissero alla guerra, rimasero a vivere in Polonia anziché emigrare in Palestina²⁸.

Terminato l'elogio dell'eroismo ebraico, tornano i narratori, i quali dicono che quando ci sarà il giudizio dei criminali di guerra, dopo la resa del Terzo Reich (sul palcoscenico appaiono tre tedeschi, due in frac e uno in uniforme nazista, di fronte agli esponenti delle nazioni che sono state invase dalla Germania), gli ebrei non potranno sedere tra i giudici. Questo per due ragioni. Da un lato, perché «Jews have only one unity – that of the target»²⁹. Hecht non lo dice in maniera esplicita, anche perché nel 1943 non è ancora un sionista convinto, ma è evidente che, in qualche modo, *We Will Never Die* invoca la creazione di uno Stato ebraico che possa dare dignità a un popolo altrimenti condannato a rimanere in balia delle decisioni altrui. Dall'altro lato, gli ebrei non siederanno tra i giudici perché proprio non ci saranno più ebrei in Europa. E qui si apre la parte finale del *pageant*, con l'evocazione diretta della Shoah. Appaiono i rappresentanti degli ebrei trucidati, comparse con il volto dipinto di grigio che – attraverso la voce di un attore *off stage* – ripetono la formula «Remember us» ed evocano una serie di episodi dell'Olocausto, con particolari volutamente scioccanti, soprattutto per il pubblico americano del 1943, largamente ignaro su ciò che stava accadendo in Europa. Non si citano le camere a gas, ma molti altri dettagli delle modalità dello sterminio degli ebrei sono perfettamente illustrati: le sinagoghe piene di fedeli date alle fiamme, i plotoni d'esecuzione che fanno fuori migliaia di persone, i carri bestiame stipati sino all'inverosimile, i lunghi viaggi attraverso l'Europa senza acqua né cibo. Ma la cosa più sorprendente della ricostruzione hechtiana della Shoah è il fatto che essa presenta già la cifra, per noi canonica, di sei milioni di morti: «Of the six million Jews in German held lands the Germans have said none shall remain. The four million left to kill are being killed – according to plan»³⁰. Non ho né le competenze né il desiderio di entrare in quel campo minato politico-storiografico che è il calcolo del numero delle vittime della Shoah. Faccio solo notare che l'affermazione di Hecht sui sei milioni di morti (due effettivi e quattro potenziali), un'affermazione fatta a genocidio ancora in corso, per di più da parte di qualcuno che, per quanto in contatto con i circoli governativi, disponeva di informazioni incomplete, suggerirebbe che quella cifra sia in qualche modo frutto di una convenzione.

We Will Never Die si chiude sul grido disperato, e inascoltato, degli ebrei d'Europa: «And no voice is heard to cry halt to the slaughter, no government speaks to bid the murder of human millions end»³¹. Non c'è ancora la polemica aperta, virulenta, che Hecht solleverà, dopo la fine del conflitto, nei confronti di Roosevelt e Churchill, visti come complici indiretti dei nazisti, in quanto non avrebbero fatto

28. Sulla dialettica tra la figura dell'ebreo remissivo della Diaspora e quella del guerriero sionista, cfr.: A. Burg, *Sconfiggere Hitler. Per un nuovo universalismo e umanesimo ebraico*, tr. it., Neri Pozza, Vicenza 2008; F. Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2011.

29. BHP, 31, 795, p. 20.

30. *Ibid.*

31. Ivi, p. 27.

nulla per fermare il massacro (gli inglesi vi avrebbero di fatto collaborato, impedendo ai profughi in fuga dall'Europa di entrare in Palestina)³², ma certo il *pageant* nel 1943 pone il primo tassello di un mosaico di accuse che lo scrittore andrà componendo a partire dall'immediato dopoguerra, sino agli anni Sessanta.

A Flag Is Born

Con la fine della Seconda guerra mondiale, Hecht passa dal tentativo di salvare gli ebrei dai nazisti al sostegno alla nascita di Israele, e scrive quello che si configura – credo – come il suo testo di propaganda più interessante (quanto meno, sulla base dei copioni che mi è stato possibile esaminare), *A Flag Is Born*, andato in scena il 5 settembre del 1946 all'Alvin Theatre, e rimasto in cartellone, in diversi teatri di Broadway, fino a metà dicembre. La sponda politica dello spettacolo è di nuovo un'organizzazione legata all'Irgun, l'American League for a Free Palestine (inizialmente il titolo della pièce era più esplicito, quasi una rielaborazione del nome dello sponsor: *Palestine Is Ours*)³³. Ma la matrice ideologica del lavoro di Hecht continua a non essere affatto chiara: *A Flag Is Born* viene percepito dal pubblico come uno spettacolo per aiutare i sopravvissuti della Shoah (gli attori lavorano al minimo sindacale, Hecht non prende un dollaro e tutti i proventi vanno alla Lega, che li utilizza per comprare una nave, battezzata *Ben Hecht*, per mandare profughi ebrei in Palestina). Non per niente, tra gli spettatori siede la vedova di Franklin Delano Roosevelt, Eleanor, madrina di tutte le cause *liberal*³⁴. A rafforzare ulteriormente le credenziali progressiste di *A Flag Is Born*, va aggiunto che, quando lo spettacolo andò in *tournee*, partecipò al boicottaggio, promosso da Actors' Equity, il sindacato dei teatranti, del National Theatre di Washington, dove si impediva l'accesso agli spettatori di colore³⁵.

Per quanto Hecht abbia sostenuto che i sionisti di sinistra attaccarono *A Flag Is Born*, arrivando a picchettare i teatri dove andava in scena lo spettacolo (un'affermazione cui non ho trovato riscontro, e che mi pare quanto meno esagerata)³⁶,

32. Questa polemica, che Hecht conduce in particolare nella sua autobiografia e in *Perfidy*, rientra in una diatriba, politica e storiografica, ben più ampia, che arriva sino a tempi recenti. Alcuni storici sostengono che in realtà non c'era nulla che i governi di Londra e Washington potessero fare per salvare gli ebrei, mentre altri insistono sul colpevole disinteresse degli anglo-americani rispetto all'Olocausto. Cfr. rispettivamente: W.D. Rubinstein, *The Myth of Rescue. Why the Democracies Could Not Have Saved More Jews from the Nazis*, Routledge, London-New York 1997; R. Breitman, *Il silenzio degli Alleati. La responsabilità morale di inglesi e americani nell'Olocausto ebraico*, tr. it., Mondadori, Milano 1999.

33. Il titolo *Palestine Is Ours* compare in una delle prime redazioni del copione. Vedi BHP, 9, 269.

34. La Newberry Library conserva una lettera del 18 settembre 1946, in cui Eleanor Roosevelt, rispondendo a un missiva di Hecht, gli chiede sei biglietti (che vuole pagare) per uno spettacolo che non nomina, ma che è certamente *A Flag Is Born*, e sul quale dice di aver sentito giudizi positivi: «I hear your play is a fine moving one» (BHP, 61, 1584).

35. Cfr. Medoff, *Militant Zionism in America*, cit., p. 159.

36. L'affermazione è contenuta in un discorso tenuto da Hecht nel 1947. Vedi BHP, 27, 683.

la svolta nelle relazioni tra lo scrittore e il mondo ebraico (negli Stati Uniti e in Palestina) avviene successivamente all'opera del 1946. Si tratta di una svolta chiaramente leggibile nella genesi del suo ultimo testo teatrale pro-Israele, *The Terrorist*, una pièce commissionata direttamente da Begin. In una lettera non datata, ma ragionevolmente della primavera del 1947, il leader politico ringrazia calorosamente il drammaturgo per tutto quello che ha fatto per la causa, e gli suggerisce di scrivere un copione su Dov Gruner, un militante dell'Irgun impiccato dagli inglesi nel carcere di Aciri il 19 aprile 1947³⁷, un episodio famoso nella storia del sionismo di destra, cui Begin, nelle sue memorie, dedica più di venti pagine³⁸. Hecht si mette subito al lavoro e lo spettacolo debutta il 20 settembre dello stesso anno, sponsorizzato, come già *A Flag Is Born*, dall'American League for a Free Palestine. A questo punto, però, la *Letter to the Terrorists of Palestine*, uscita nel maggio precedente, ha compromesso i rapporti con la maggior parte degli ebrei americani e dell'opinione pubblica *liberal*, tanto che persino un vecchio amico di Hecht, Herman Mankiewicz, si schiera contro di lui. Scrive il biografo dello sceneggiatore di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941): «Herman was asked in the 1940s why Hecht had become such a radical Zionist advocating violence. "It's very simple", said Herman. "You see, six years ago Ben found out that he was a Jew, and now he behaves like a six-year-old Jew"»³⁹. Nel 1947, Hecht è ormai percepito come un "estremista", boicottato dall'industria cinematografica britannica, e politicamente impresentabile per i *Jewish Americans*. E quindi non si perita di esplicitare in maniera chiara il proprio orientamento ideologico. L'eroe di *A Flag Is Born*, lo vedremo tra breve, è un generico combattente sionista, e nell'unico passaggio del testo dove Hecht fa un riferimento puntuale alle diverse organizzazioni militari ebraiche (l'Haganah, emanazione dei laburisti, e le due formazioni di destra, l'Irgun e la Banda Stern), le pone sullo stesso piano, presentandone i membri come fratelli in armi. In *The Terrorist*, invece, lo scrittore sceglie di mettere in scena specificamente la figura di un martire dell'Irgun. Non è un caso che, mentre per *A Flag Is Born* Hecht scarta il titolo più militante, il già menzionato *Palestine Is Ours*, a favore di un innocuo gioco di parole, a partire dal titolo di un mélo hollywoodiano (*A Star Is Born*, *È nata una stella*, 1937, alla cui sceneggiatura, forse, partecipò non accreditato lo stesso Hecht), per l'opera del 1947 l'autore sceglie un titolo volutamente polemico, che rimanda in maniera diretta alla sua lettera in sostegno agli uomini di Begin.

Al centro di *A Flag Is Born* ci sono tre sopravvissuti alla Shoah: una coppia di anziani, Tevya (Paul Muni) e sua moglie Zelda (Celia Adler), cui i nazisti hanno massacrato i figli e il resto della famiglia, e il giovane David (Marlon Brando, all'epoca un promettente *protégé* di un altro membro del clan Adler, Stella), anche lui

37. BHP, 55, 1059.

38. Cfr. M. Begin, *The Revolt. Story of the Irgun*, Steimatzky, Bnei Brak 2007, pp. 251-274.

39. R. Meryman, *Mank: The Wit, World, and Life of Herman Mankiewicz*, William Morrow, New York 1978, p. 165

solo al mondo. I personaggi sono in viaggio verso la Palestina, la Terra Promessa, ma hanno smarrito la strada. Si incontrano di notte, alla vigilia dello *Shabbat*, in un cimitero ebraico, che simboleggia esplicitamente la morte dell'ebraismo europeo. *A Flag Is Born* si colloca a metà strada tra un *pageant* e una convenzionale opera di prosa, perché accanto ai tre personaggi c'è uno speaker (il giornalista Quentin Reynolds), che introduce la vicenda e a tratti la commenta, e perché compaiono quattro quadri che danno corpo alle visioni di Tevya, quadri dal forte impatto scenografico, in uno stile analogo a quello di *We Will Never Die*. Nel primo quadro, in cui si vede la sinagoga del villaggio natale di Tevya, nei giorni felici che precedettero il dilagare delle armate di Hitler nell'Europa orientale, Hecht dà voce al rimpianto per la distruzione del mondo degli *shtetl*, mondo che, in verità, lo scrittore non aveva conosciuto, e che dipinge in forme piuttosto naïf. Come ha scritto Eva Hoffman: «In the postwar Jewish imagination, the shtetl, particularly for those who never knew it, has become the locus and metaphor of loss»⁴⁰. Si leggano, ad esempio, le battute dello speaker con cui si apre l'opera:

This is a tale of a world that has disappeared. It was a little world full of poverty and prayer, full of rueful gaiety and an innocent goodness. It was a world of ghettos and synagogues, of little schools and old leather books, of remembered glories and unpainted villages⁴¹.

91

Oppure si veda il monologo di Zelda in cui ricorda i pranzi di famiglia nei giorni di festa, dove sciorina tutti i luoghi comuni sulla *yiddishe mame*:

ZELDA [*softly*]. How nice everybody looks! What are you doing, Rochella? Enough luk-shen! Leave some room for the fish. Yussella – Yussella – use a napkin! Don't wipe hands on the table cloth. Estherel – you are not eating. Stop sitting there in a dream – and eat⁴².

Al sogno dello *shtetl*, seguono due quadri storici, dove Tevya dialoga con i sovrani dell'antico regno giudaico. Ci sono Saul e Davide, circondati da una schiera di capitani e guerrieri, che si preparano ad andare in battaglia. E c'è Salomone, con tutta la sua corte, sullo sfondo dello splendido tempio costruito dal sovrano a Gerusalemme. Nell'ultimo quadro, invece, Tevya è a colloquio con i grandi della terra, diplomatici e statisti delle potenze che hanno sconfitto la Germania hitleriana, ai quali il vecchio si appella per avere uno Stato ebraico, ottenendo però soltanto rifiuti e mezze promesse. I più cinici e spietati verso gli ebrei sono gli inglesi, che a un certo punto addirittura Tevya scambia per tedeschi:

40. E. Hoffman, *Shtetl. The Life and Death of a Small Town and the World of Polish Jews*, Houghton Mifflin, Boston 1998, p. 11.

41. B. Hecht, *A Flag Is Born*, American League for a Free Palestine, New York 1946, p. 1.

42. Ivi, p. 20.

ENGLISH STATESMAN. My dear fellow, this is hardly the time or place for such idealistic twaddle. I speak for a nation engaged in the blood and sweat and tears of a great crisis – a nation at war with the Jews.

TEVYA [*angrily*]. Excuse me – but I would liker to ask what you are doing here, sitting in a front seat! You Germans were already defeated. So what is Germany doing in a front seat again?

ENGLISH STATESMAN. I am not Germany. I am England⁴³.

Americani, russi e francesi, invece, sono presentati sotto una luce più positiva. A differenza dei britannici, non sono pregiudizialmente contrari allo Stato ebraico, ma si lasciano distrarre dai tanti impegni del dopoguerra: ai loro occhi gli ebrei sono solo una delle pedine sulla scacchiera, una pedina cui, prima o poi, rivolgeranno la loro attenzione. «The Jews are on the agenda»⁴⁴, è la formula vaga con cui il diplomatico statunitense si congeda da Tevya. È chiaro che la costruzione di Israele dovrà essere opera degli stessi ebrei, non un regalo dei gentili. Ma tale compito non può ricadere sulle spalle del vecchio Tevya, bensì spetta ai giovani, capaci di superare l'ebraismo disarmato della Diaspora, di cui pure Hecht canta la bellezza struggente, e così ritornare all'eroismo guerriero dell'Antico Testamento, visualizzato nel secondo *tableau*. Dopo che l'ultima visione si è dissolta, Tevya si accorge che Zelda è morta. Recita il *Kaddish* per la moglie e si spegne anche lui. I due coniugi incarnano il mondo della Diaspora, e pertanto non possono raggiungere la Palestina, dove si sta aprendo una nuova epoca per il popolo d'Israele, un'epoca in cui i valori della Diaspora andranno rinnegati.

Con la morte di Tevya e Zelda, David è rimasto solo, perduto. Non può tornare indietro, in un'Europa dove gli ebrei sono stati sterminati e dove non hanno futuro, ma non sa come raggiungere la Palestina, dove vorrebbe andare – dichiara nella scena dell'incontro con i due anziani – per *combattere*, per morire diversamente dagli ebrei europei, che si sono lasciati massacrare senza reagire: «I go to find a corner of the earth where Jews do not turn into garbage – where Jews can die on a battlefield – instead of in a crematorium»⁴⁵. Nell'impossibilità di trovare la strada per la Palestina, David pensa di uccidersi, ma proprio mentre si sta puntando il pugnale al cuore, ecco che sulle note dell'*Hatikva*, l'inno sionista, sopraggiungono tre giovani soldati che stringono in pugno un mitra (il testo non menziona le armi automatiche, che però compaiono in una fotografia di scena dello spettacolo, visibile sull'Internet Broadway Database). Come ho già accennato, sono i rappresentanti delle tre milizie di partito – Haganah, Irgun e Banda Stern – che, alla vigilia della Prima guerra arabo-israeliana, andranno a costituire l'ossatura delle forze armate del nascente Stato ebraico. I tre soldati, che invitano David a unirsi a loro, simboleggiano il “nuovo ebreo”, che è al contempo antichissimo, perché – come ho già detto – rinnova le virtù marziali di prima della Diaspora:

43. Ivi, p. 32.

44. Ivi, p. 42.

45. Ivi, p. 9.

SECOND SOLDIER. Don't you hear our guns, David? We battle the English – the sly and powerful English. We speak to them in a new Jewish language, the language of guns. We fling no more prayers or tears at the world. We fling bullets. We fling barrages.

[Another of the soldiers steps forward]

THIRD SOLDIER. We die in the streets, fighting. And our enemies die with us.

FIRST SOLDIER. We fight for Palestine.

SECOND SOLDIER. Come, David, no one laughs at Jews in Palestine. Torture, yes; violence and death, yes. But no laughter. It's no laughing matter to kill a Jew in Palestine. It takes tanks and planes and armies.

FIRST SOLDIER. The past is dead, David. We have thrown it into the Red Sea. It lies on the bottom of the sea – the whole black past of the Jews. Today our ancient wisdom speaks out of cannon mouths. The youth of the Jews die singing and chanting tomorrow's victory.

SECOND SOLDIER. Come David, Saul and the Maccabees live again in Palestine. Their strong arms are bared again. We promise you an end of pleading and proverbs. The manhood the world took from us roars again in Palestine⁴⁶.

Per quanto il mondo degli *shtetl* evocato da Hecht si configuri come un ricordo dolce e struggente, esso non solo è irrimediabilmente perduto, ma è anche segnato da una colpevole debolezza, da cui gli ebrei possono riscattarsi solo ritrovando le antiche doti guerriere, e con esse la propria virilità, la *manhood* menzionata nella battuta sopra citata, e anche in altri due passi. In precedenza, quando si dice che la virilità di Tevya si trova in Palestina: «Such is the reason of Tevya's journey to Palestine. There his manhood lies»⁴⁷. E nel finale, nella penultima battuta dell'opera, pronunciata dal terzo soldato: «...to the land where manhood and a gun wait for you... Come David, and fight for Palestine»⁴⁸. Potenza virile e capacità militare sono tutt'uno: «...manhood and a gun...». Da un lato, il legame tra vecchie e nuove generazioni è solido: David costruisce la sua bandiera – quella da cui deriva il titolo dell'opera – utilizzando lo scialle da preghiera di Tevya. Dall'altro lato, però, Tevya e David incarnano due etnotipi radicalmente diversi: l'ebreo gentile e svirilizzato della Diaspora, e quello *maschio* del sionismo. In questo senso, la scelta di Marlon Brando per interpretare David è perfetta: la fisicità aggressiva che deve emergere nel personaggio anticipa quella di Stanley Kowalski che, l'anno dopo *A Flag Is Born*, lancerà la carriera del giovane attore⁴⁹.

Accanto al mito del “nuovo ebreo”, in *A Flag Is Born* c'è un altro elemento ti-

46. Ivi, pp. 46-47.

47. Ivi, p. 23.

48. Ivi, p. 48.

49. La figura del “nuovo ebreo”, dalla spiccata vocazione guerriera, intrigava Hecht molto prima del suo incontro con il sionismo, almeno a credere al resoconto della prima moglie dello sceneggiatore, la quale, in un libro assai divertente, in cui racconta il loro matrimonio, scrive che il marito – che nasconde sotto il nome di Eric – un giorno le avrebbe detto: «“The Jews were a warlike people”, Eric declared one morning. “Agriculture and trading were forced upon them by their conquerors. Read your Bible, Ann, and you'll understand how fierce they were in the old days. They were the giants and the athletes”» (Marie Armstrong Essipoff, *My First Husband, by His First Wife*, Greenberg, New York 1932, p. 200).

pico del sionismo: la totale rimozione degli arabi. Sin dalla sua nascita, il sionismo teorizza che la Palestina sarebbe una “terra senza popolo” (che deve accogliere un “popolo senza terra”), perché gli arabi che ci vivono sarebbero pochi e in prevalenza nomadi⁵⁰. In *A Flag Is Born*, il nemico è rappresentato dall’Inghilterra che, per difendere i propri interessi geopolitici, non vuole concedere l’autogoverno agli ebrei. Gli arabi sono menzionati una sola volta in tutto il testo, nella scena in cui Tevya discute con i grandi della terra. In buona sostanza, si afferma che gli arabi sarebbero dei buoni vicini, se solo gli inglesi non li aizzassero perfidamente contro gli ebrei. Hecht, che, per presentare la causa sionista in forme comprensibili al pubblico statunitense, insiste sul parallelo tra irredentismo ebraico e rivoluzione americana, arriva ad affermare che gli inglesi assoldano gli arabi come, durante la guerra d’indipendenza americana, ingaggiavano i mercenari tedeschi (particolarmente odiati dalle popolazioni coloniali):

Look Englishmen, look how nice it would have been if you had acted a little different toward America long ago. If you had not hired German Hessians to go to fight the young Americans as you are hiring Arabs to go to fight the Jews now. [...] For a little oil you are ready to put out all the lights of English honor? Why? Because you don’t want to do wrong by the Arabs? Since when does England worry about doing wrong to people whose land it steals? And who would treat the Arabs better, Jews who are their brothers, or Englishmen who are their masters?⁵¹

Quindici anni dopo, nelle quasi trecento pagine di *Perfidy*, tutte dedicate alla storia della nascita di Israele, gli arabi continuano a essere figure di sfondo, la lotta tra loro e i coloni ebrei viene liquidata con una battuta di spirito: «In the beginning most of these adventurers to Palestine had forthwith to learn to ride horses better than the Arabs, which was difficult; and to shoot straighter, which was easy»⁵².

Se nel 1946, *A Flag Is Born* – come, più in generale, il sionismo – suonava quale giusto grido di riscossa di un popolo da sempre perseguitato, a più di mezzo secolo di distanza il testo di Hecht mostra in maniera chiarissima tutti i lati oscuri del processo di edificazione dello Stato ebraico, quelle contraddizioni lucidamente analizzate da Avraham Burg nel pamphlet che ho già citato. C’è la trasformazione della Shoah in un evento unico nella storia umana, e che pertanto giustifica qualunque azione compiuta dallo Stato che da quel genocidio trae la propria legittimità etico-politica. Recita lo speaker all’inizio dell’opera: «History will say, “of all the things that happened in that time – our time – the slaughter of the Jews of Europe was the only thing that counted forever in the annals of man”»⁵³. C’è la cecità sul destino degli arabi. E c’è il culto di una virilità marziale, un atteggiamento – sostiene Burg – molto *israeliano* e ben poco *ebraico*. Scrive l’ex presidente della Knes-

50. Cfr. I. Greilsammer, *Il sionismo*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2007, p. 38.

51. Hecht, *A Flag Is Born*, cit., p. 39.

52. Hecht, *Perfidy*, cit., p. 9.

53. Hecht, *A Flag Is Born*, cit., p. 2.

set: «Abbiamo reso l'ingiustizia un sistema, senza più comprendere, proprio noi, altra lingua se non quella della forza. [...] Siamo diventati un paese in permanente stato di belligeranza, che idolatra i suoi morti e che finisce per vivere in perenne emergenza»⁵⁴.

Nel 2003, nel quadro di una cerimonia di commemorazione delle vittime dell'Olocausto, tre caccia F-15 delle forze armate israeliane sono sfrecciati sopra il lager di Auschwitz. In commercio c'è anche un DVD che documenta l'evento, *Eagles over Auschwitz*, un titolo che fa pensare più a Ken Follett che a Primo Levi. Un'esibizione di potenza bellica per ricordare il massacro di un popolo inerme, da parte di un regime, quello della Germania nazista, che rappresenta l'incarnazione stessa dell'idea di militarismo. Un bel paradosso davvero. Rileggere, oggi, *A Flag Is Born* significa risalire alle origini dei paradossi che tormentano il nostro presente.

54. Burg, *Sconfiggere Hitler*, cit., pp. 56-57.