

Un'arte per gli ebrei, un'arte per il mondo. Le strade di El Lissitzky e Moyshe Broderzon

Abstract

An Art for the Jews, an Art for the World. The paths of El Lissitzky and Moyshe Broderzon. For a short but fertile period, the paths of the two extraordinary artists El Lissitzky (1890-1941) and Moyshe Broderzon (1890-1956) intersected and gave rise to important artistic projects. Both authors shared the ideal projects of the Bund, and in particular the affirmation of the cultural autonomy of Jews in their countries of residence. Their choices then diverged: Lissitzky became one of the most distinguished coryphaei of Suprematism and Soviet art; Broderzon, on the other hand, remained faithful to the project of creating a new Jewish art directed towards a Jewish audience. Their story is told against the backdrop of Jewish participation in the Central-Eastern European avant-garde.

Keywords

El Lissitzky, Moyshe Broderzon, Jewish art, Avant-garde

© 2022 Laura Quercioli Mincer

University of Genoa | laura.quercioli@unige.it

Submitted on 2022, March 20th, Accepted on 2022, May 15th

DOI: 10.57616/PLIT_2022_05

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 13 | 2022

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it



Questo articolo non parla del Bund in senso stretto. I suoi due protagonisti probabilmente non vi hanno mai aderito in maniera ufficiale. Essi sono però due straordinari esempi di come quelli che possiamo genericamente definire come alcuni dei principali ideali del Bund – la creazione di una cultura ebraica laica e condivisa, espressione del proletariato ebraico; l'autonomia culturale degli ebrei nei paesi di residenza – trovassero espressione nelle arti. È secondo me esemplare anche la diversa soluzione proposta da Lissitzky e Broderzon nella contrapposizione fra universale e particolare (conflittuale e complicato intreccio che riguarda probabilmente tutta la storia umana, ma quella ebraica in maniera particolarmente esplicita).

In queste pagine mi limito sostanzialmente a una sintesi di alcuni aspetti della vita e della produzione di Broderzon e di Lissitzky, che per un periodo si erano strettamente allacciate, per poi separarsi definitivamente. È proprio da tale paragone che potrebbe risultare anche un diverso approccio alle loro opere.

Moyshe Broderzon era nato a Mosca nel 1890 in una famiglia di agiati commercianti; nel 1891 gli ebrei erano stati espulsi dalla capitale russa e la famiglia si era trasferita a Łódź, la "Manchester polacca". Era poi tornato a Mosca, dove aveva trascorso gli anni dal 1914 al 1918 e dove si era trovato anche durante la Seconda guerra mondiale. Lissitzky era nato nello stesso anno nei pressi di Smoleńsk e aveva trascorso parte della giovinezza nella poco distante Vitebsk, uno dei centri dell'arte ebraica del periodo.

I due condividevano dunque l'anno di nascita, il paese (l'Impero russo), l'appartenenza ebraica e poi i primi anni ebbri della Rivoluzione, la sperimentazione artistica, l'amore per le tradizioni ebraiche, e altro ancora. Diverse invece le scelte di formazione culturale con cui infine identificarsi. Per Broderzon era stata la cultura e la terra "polacca", ovvero "ebraico-polacca"; per Lissitzky quella sovietica, di cui è stato uno dei più noti e formidabili illustratori.

Le loro scelte artistiche ed esistenziali possono ben riassumere il drammatico periodo di grandiosi fermenti storici, politici, culturali e artistici del periodo in cui sono vissuti; la loro ricerca artistica si è diretta anche alla creazione di un'arte ebraica, in grado di parlare agli ebrei e di costituirne una bandiera identitaria.

È solo con la Rivoluzione russa che, anche nelle sterminate terre dell'Impero, agli ebrei viene concessa per la prima volta l'emancipazione, ovvero il pieno godimento dei diritti civili (un processo che in altri paesi europei, negli Stati Uniti e altrove si era compiuto già diversi decenni prima, a iniziare dalla Rivoluzione francese).

La Rivoluzione russa e i movimenti che l'avevano preceduta, insieme ai pogrom sanguinosi e alla guerra civile, avevano mostrato a portata di mano la realizzazione di un sogno spericolato: il materializzarsi dell'indipendenza culturale degli ebrei e delle altre minoranze. Il periodo in cui tale sogno fu concreto durò pochissimo: un anno a Mosca, forse due nella bielorusa Vitebsk, dove operavano Chagall, Lissitzky e Malevič, e quasi due a Kiev, ovvero il tempo dell'indipendenza dell'Ucraina stessa, dal 1918 al 1919. L'autonomia culturale delle minoranze etniche (da sostanzarsi principalmente nel sistema scolastico) è, nelle sue varie accezioni, un tema tuttora ben presente nei dibattiti attuali sul multiculturalismo. Come ben dimostrato da Yoav Peled

(2000: 37-38), si tratterebbe di un'utopia "regressiva" e "pessimista" alla cui base si trova la sfiducia nella possibilità di integrazione di cittadini uguali all'interno delle strutture statali. Eppure questo progetto, in particolare per quanto riguarda la minoranza ebraica, aveva certamente contribuito a uno straordinario sviluppo culturale: sia laddove si era pur assai brevemente realizzata, come nella Repubblica Popolare Ucraina, che in Polonia, dove era esistita per secoli, sebbene in forma forse incompleta.

Un'arte "ebraica"

La necessità di trovare una forma "ebraica" laica nelle arti figurative non era una novità. Il primo artista ebreo, non convertito, a raggiungere riconoscimento e fama anche al di là del mondo ebraico è certamente il tedesco Moritz Daniel Oppenheim, simbolo della borghesia ebraica tedesca, patriottica ed emancipata (1800-1882). Nella seconda metà dell'Ottocento era attivo anche l'allievo di Matejko Maurycy Gottlieb, morto a soli 23 anni, nel 1879. Polacco era anche Samuel Hirszenberg (1865-1908). Mentre nell'opera di Oppenheim l'elemento ebraico è sostanzialmente condensato nella tematica, laddove la componente ebraica è mostrata come perfettamente integrata nella *koinè* tedesca, nei due artisti polacchi vediamo una ricerca anche formale nell'orientalismo delle linee fluide e nell'ispirazione (pre)simbolista, nell'accentuazione dei tratti esotici della tematica religiosa, nella frequente, in Hirszenberg, illustrazione delle catastrofi dell'antisemitismo.

A cavallo fra i due secoli la discussione su cosa fosse l'arte ebraica era viva in tutta Europa. In Occidente essa può venir riassunta dalla questione posta da Morris Mayer sul giornale yiddish "Di Tsayt" nella recensione alla *Exposition of Jewish Art* presentata nel 1927 a Londra: "In order to answer the [...] question whether we do have Jewish art or whether it is possible to have specific Jewish art, one has to clarify what Jewish means, or rather, what Jewishness means" (Pieren 2017: 73). Questioni analoghe venivano sollevate, decenni dopo, da Cecil Roth nella sua introduzione al volume *Jewish Art*, datata 1961:

In *Jewish Art*, Cecil Roth noted that it would be difficult to find common denominators in the work of all Jewish artists. However, he added that there are also no fixed categories for French or Spanish art: "for it is only by postulating an artificial unity, based on geographical and similar considerations, that one is able to regard the art of any country in all periods as a whole". Philip Dodd has similarly argued that the Englishness of English art is not predetermined, but is constituted and reconstituted for different purposes at different times (Pieren 2017: 73).

Sarebbe dunque impossibile, secondo Roth, trovare un minimo comune denominatore all'"arte ebraica" laddove ne manchino coordinate geografiche ed espliciti postulati politici. Esulando ovviamente dall'arte israeliana, idee simili continuano in sostanza a venir dibattute fino a oggi; cfr. ad es. il volume di Ori Z. Soltes *Modern Jewish Art. Definitions, Problems, and Opportunities* del 2018

(significativamente pubblicato dal prestigioso editore Brill nella collana *Religion and the Arts*). Un esempio sintomatico proposto da Soltes risale anch'esso ad alcuni decenni successivi al periodo di nostro interesse, gli anni Sessanta-Settanta del Novecento, e una diversa zona geografica: gli Stati Uniti, ovvero il luogo da cui si diramavano (e si diramano tuttora) le svariate, più o meno impalpabili, direttive per l'arte e gli artisti: perché proprio in quegli anni, in cui tanto si indagavano le identità e le appartenenze, "the idea of 'Jewish Art' of any consequence remained anathema to mainstream art historians" e il celebre critico ebreo Harold Rosenberg, "famously suggested that there might not be such a thing as Jewish art in a 1966 lecture at the Jewish Museum in New York", aggiungendo poi, pur senza mitigare di fatto la precedente affermazione: "the Jewish response to whether there is Jewish art would be to ask what Jewish art is" (Soltes 2018: 21, corsivo dell'autore).

Un ulteriore aspetto, solo recentemente indagato come una problematica di insieme, anche al di là delle vicende biografiche dei singoli personaggi, è quello della partecipazione degli artisti ebrei alle avanguardie o, meglio, della "dimensione ebraica" delle avanguardie (Sjöberg, Gelber 2019: 1). Senza addentrarci in questa complessa tematica, della quale il volume di Gelber e Sjöberg costituisce un primo studio pionieristico, varrà comunque la pena menzionare alcuni dei punti indicati dagli autori. Anzitutto l'avanguardia (userò qui il singolare trattandosi appunto di caratteristiche comuni, in chiave transeuropea, alle varie declinazioni di questo fenomeno) forniva un utile strumento alle problematiche poste dall'integrazione. Essa provvedeva infatti "an alternative *Weltanschauung* to those uninterested in religious orthodoxy or bourgeois assimilation" (ivi: 3); consentiva, come si vedrà meglio più oltre, un rapporto alternativo e dinamico con le proprie origini religiose; risolveva, o comunque univa nella stessa discriminazione, nella stessa "in-betweenness or alienation" (ivi: 5) che rendeva simile la situazione dell'artista-ebreo e dell'artista-sperimentatore; forniva infine la sensazione di far parte di una comunità ideale, di persone che condividessero gli stessi valori e convinzioni (ivi: 13). Questo ultimo aspetto, "a common socio-political pursuit among the Jews and the avant-garde" (ibidem) è straordinariamente presente anche nell'etica e nel motivo di sopravvivenza del Bund, nonostante svariate divergenze e scismi politici interni. Il Bund era una *mishpokhe*, una famiglia, all'interno della quale le questioni ideologiche non potevano trovarsi al primo piano (Brumberg 2000: 51); il Bund, così come le avanguardie, forniva ai suoi militanti ebrei la sensazione di aver trovato una patria ideale e aterritoriale.

Lo Yiddishland

In Europa centro-orientale gli artisti e il pubblico, e in genere la componente ebraica, non dovevano, o dovevano assai meno, affrontare peculiari e spinose questioni etnico-religiose o identitarie, in quanto gli ebrei venivano percepiti, e si percepivano, come un "popolo" comunque differente. Si trattava, se mi si permette il gioco di parole, di una vera e propria nazione sovranazionale (o anche *hinter-nazional*, come scriveva Johannes Urzidil dell'Austria Felix: al di dietro, al di là delle nazioni), la cosiddetta *Yiddishland*, la Nazione dello

Yiddish che si estendeva nelle attuali Austria, Bielorussia, Cechia, Estonia, Lettonia, Lituania, Ungheria, Moldavia, Polonia, Romania, Slovacchia, Ucraina e Russia occidentale.

Un'arte ebraica dunque esisteva, così come esistevano gli ebrei, era un dato di fatto. Le questioni aperte erano due, una esterna: la censura e i divieti, nonché una cronica mancanza di fondi delle istituzioni e delle associazioni ebraiche; e una interna: quale arte.

Le scelte di vita e le soluzioni proposte dai singoli artisti afferenti alle avanguardie centro- ed est-europee, così come dei movimenti e dei gruppi ai quali, in maniera fluida, appartenevano, si muovevano lungo due coordinate: la ricerca della specificità ebraica, ovvero un'arte diretta anzitutto agli ebrei, in cui era essenziale anche la funzione pedagogica e formativa (evidente nella vastissima produzione di libri per bambini creati da artisti¹), e "l'universalismo modernista" (Suchan 2010: 15), spesso coincidente con la scelta comunista. Se, nei mesi o negli anni antecedenti la Rivoluzione e in un fugace periodo successivo, particolarismo e universalismo erano sembrate due opzioni compatibili (ovvero che fosse possibile, in pratica, parlare e scrivere in yiddish, o in ucraino, e far al tempo stesso parte del grande progetto del proletariato mondiale), in breve la mano di ferro dei bolscevichi aveva frantumato questo progetto utopico. Lenin, infatti, "considered cultural-national autonomy 'absolutely impermissible' and demanded that education and other domains of cultural activity be put under the direct control of the overall state apparatus" (Estraikh 2015: 328).

Anche nella rinata Polonia la situazione degli ebrei era come minimo peculiare: se da una parte le leggi assicuravano loro completa parità di diritti, e rappresentanti dei numerosi partiti ebraici sedevano in Parlamento, l'antisemitismo permeava profondamente la società civile e praticamente ogni istituzione. La sua virulenza era destinata a crescere in misura forse geometrica a partire, almeno, dall'assassinio del primo presidente eletto, Gabriel Narutowicz, avvenuto a Varsavia il 16 dicembre del 1922².

Esisteva dunque, una almeno parziale autonomia culturale della Nazione dello Yiddish. Ciò non toglie ovviamente che non solo fossero sempre più numerosi i casi di chi desiderasse scrollarsi di dosso gli abiti sacerdotali ebraici per indossare quelli degli eroi della nazione in cui gli era capitato di vivere, ovvero chi optasse per l'integrazione, laddove questa si manifestasse possibile, ma anche che fossero comunque e anzitutto numerosi e fertili i contatti, gli influssi e le suggestioni culturali fra le due o più parti in gioco, in un senso o nell'altro (pur tenendo, come ovvio, ben presente la prevalenza del "centro" sulla "periferia"). Appare dunque degno di riflessione il fatto che, ad esempio in Polonia (in Unione Sovietica e nella Federazione Russa attuale sono ancora ben altri i meccanismi in gioco) l'avanguardia ebraica degli anni Venti sia stata

¹ Indicativo, al riguardo, che l'unico testo in italiano che abbia trovato su Broderzon riguardi proprio questo aspetto della sua produzione, cfr. Di Taranto 2020.

² Assassinio avvenuto paradossalmente a opera del pittore, critico e docente di belle arti modernista Eligiusz Niewiadomski, mentre il Presidente stava visitando l'annuale mostra di pittura al Museo Nazionale d'Arte Zachęta. Forse una macabra conferma dell'indispensabile *engagement* politico delle arti visive.

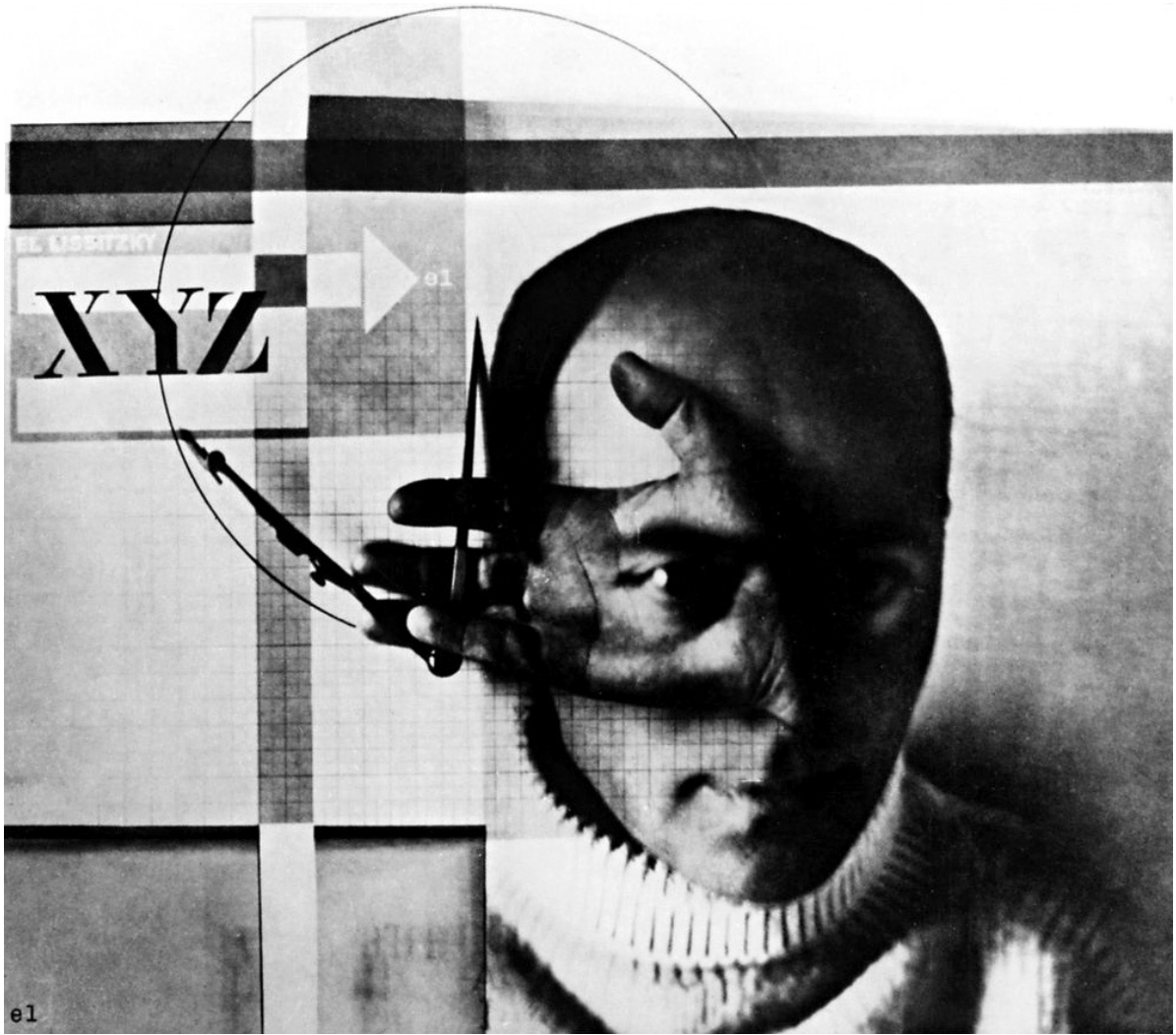


Fig. 1. El Lissitzky, *Il costruttore*, autoritratto, 1924, Londra, Victoria and Albert Museum (Fonte: Wikipedia, public domain).

scoperta solo negli anni Ottanta, da Jerzy Malinowski (1987; cfr. pp. 3-4), e che essa tuttora continui a venir studiata sostanzialmente come un fenomeno a sé stante, e non all'interno dello sviluppo delle avanguardie del paese. Fra le poche eccezioni, gli studi dello storico dell'arte Marek Bartelik (2005) che, non a caso, risiede a New York.

Dunque, su questioni "ebraiche" si concentrava un gruppo transnazionale di giovani artisti alla ricerca delle radici della figuratività ebraica e delle forme adatte ad ottenerne la massima espressività e impatto. Dal 1912 al 1914 il drammaturgo, etnografo e poeta An-sky, l'autore del *Dibbuk* nonché dell'inno del Bund *di Shvue* (Il giuramento), guidò una serie di spedizioni etnografiche in tutta la Zona di Residenza Ebraica dell'Impero russo alla ricerca delle radici del folklore popolare, un'impresa da lui definita "not only a scholarly, but also a national and timely mission. In order to educate our children in a national Jewish spirit it is necessary to give them folktales and songs" (Lukin 2017). È più o meno in questo periodo che in tutta Europa si assiste alla "scoperta" dell'arte popolare e "primitiva". Per gli artisti delle avanguardie legate alla sinistra storica, e in particolare forse per gli artisti ebrei, l'arte del "popolo" ha un valore centrale. Tutto il processo artistico e culturale in genere doveva costituire una sorta di movimento a spirale, in continua evoluzione e arricchimento

reciproco. Il "popolo" forniva all'artista i modelli e i motivi di espressione, che l'artista elaborava e rendeva accessibile al maggior numero di fruitori possibili; a loro volta, i fruitori rielaboravano le suggestioni ricevute, che tornavano, migliorate, ampliate, all'artista.

Alle spedizioni di An-ski partecipò anche il giovane Lissitzky, che rimase particolarmente incantato dalle pitture policrome dalla sinagoga di Mohilev (Bielorussia), che dipinse e che gli saranno di ispirazione per opere successive. Di arte folklorica si appassionava ovviamente anche Broderzon, così come tutti gli artisti dell'avanguardia.

Tradizione e rivoluzione

Nel 1914, all'avvicinarsi del fronte, Broderzon fuggì dalla Polonia e cercò riparo a Mosca, della quale condivise l'esaltazione rivoluzionaria. Gli artisti a Mosca in quel periodo così breve e fertile vissero in una sorta di ebbra bohème, come la definisce Seth Wolitz, ed è appunto in questa bohème che Broderzon incontrò Lissitzky, un incontro che darà vita, nel 1917, alla prima opera artistica modernista in yiddish (Wolitz 1987: 29), *Sikhes kholim* (Una chiacchiera), nota anche con il titolo *Il rabbino di Praga*, scritto da Broderzon e illustrato da Lissitzky. Va ricordato peraltro che solo il 16 marzo del 1917 vennero meno restrizioni e divieti riguardanti il mondo ebraico, e in particolare la proibizione a pubblicare in caratteri ebraici. Nel corso dei restanti nove mesi e mezzo, in quel solo anno apparirono 150 libri in yiddish, di cui 45 a Kiev, 36 a Mosca, 36 a Pietrogrado, 14 a Odessa (Rozier 1999: 48). Ne *Il rabbino di Praga*, scrive Rozier, Broderzon "rivela una lingua ricca, uno stile generoso ed elevato. Nei disegni di El Lissitzky ritroviamo la stessa ampiezza, il medesimo slancio" (ivi: 47). Nonostante il titolo, l'opera ha carattere vagamente erotico e irriverente; la favola dai tratti ovidiani viene "ebraizzata" facendo del protagonista appunto un rabbino. Costruito come un tradizionale rotolo per la lettura della *Meghillà*, il Libro di Ester, la sua raffinata architettura si ispira sia alla tradizione ebraica che all'Art Nouveau (Wolitz 1987: 29). Altrettanto a cavallo fra sacro e profano sono i sofisticati riferimenti all'arte ebraica tradizionale, sia nel testo che nelle illustrazioni, che al tempo stesso, di questa tradizione, confermano e negano l'autorevolezza. La sola presenza di figure umane in un'opera la cui struttura rimanda direttamente a un rotolo sinagogale ha un possibile carattere blasfemo³. Le immagini non sono peraltro scevre di elementi erotici (vi appare ad esempio la regina Vashti con i seni scoperti). Le rime, che fanno combaciare termini di origine germanica o slava con termini ebraici – dunque nuovamente "sacro" e "profano" – costituiscono una novità assoluta nella poesia yiddish.

Già in *Sikhes kholim*, come nel poco successivo *Had Gadye* (Un capretto, il cui autore è però il solo Lissitzky ed il testo quello del canto tradizionale di Pesach) possiamo individuare alcuni dei parametri di quelle che saranno le evoluzioni future dei due artisti, e della successiva arte ebraica in Europa centro-orientale. Da un punto di vista formale, colpisce la strettissima correlazione fra testo

³ Come noto, e benché tale divieto abbia conosciuto nei secoli molte licenze, l'ebraismo sostanzialmente vieta la rappresentazione di figure umane.

e immagine, laddove l'immagine si fa testo, e il testo immagine, e addirittura (in *Had Gadye*) i numeri di pagina partecipano al progetto artistico globale. Per l'aspetto anche contenutistico è esemplare l'utilizzo di immagini e valori del mondo ebraico tradizionale, impiegati sia per confermarne il valore universale, sia per negarne assunti moralistici o di costume, sia per dimostrare la giustizia della rivoluzione (cfr. Friedberg 1986-1987). Va qui rammentato che la maggior parte degli artisti ebrei di questa generazione, con forse la sola eccezione di Broderzon, provenivano da famiglie ortodosse e chassidiche, e questa simbologia era loro ben nota (ovviamente non si tratta di un procedimento unicamente ebraico, basti ricordare *I dodici* di Blok). Negli anni Trenta la scrittrice ebrea-polacca Debora Vogel notava, nelle opere dell'avanguardia ebraica, una sorta di "irrazionalismo" recepibile non tanto nella tematica ma nel "movimento delle linee, nella tensione dei colori" che ai suoi occhi appare espressione appunto dell'"irrazionalismo chassidico" (cit. in Malinowski 1987: 89).

E in realtà la fascinazione per il chassidismo e la sua spiritualità, il desiderio di "ri-sacralizzare l'arte" e in genere la ricerca di un'"identità religiosa" come espressione artistica sono, come ben dimostrato da Małgorzata Stolarska-Fronia, un elemento costante di tutta la avanguardia ebraica. Non si tratta qui solo di riscoperta delle radici popolari e folcloriche dell'arte e della tradizione, ma anche di qualcosa di diverso e più profondo. Questa tradizione non è vista come un orpello estetico o un mezzo politico per avvicinare le masse, ma come metafora e al tempo stesso materializzazione dell'atto creativo (Stolarska-Fronia 2019: 163 e precedenti). Assistiamo anche a una presenza costante dell'elemento messianico: nel modo in cui, nelle arti figurative e nella poesia, vengono illustrate la rivoluzione e il ruolo dell'artista, nella sua indomita giovinezza, nella sua capacità di creare forme completamente nuove per la descrizione del mondo, di portare a una rigenerazione e "redenzione" dei modi dell'esistenza. Inutile dire quanto questi elementi siano debitori sia alla tradizione ebraica che a quella del romanticismo polacco.

Il periodo ebraico di Lissitzky, benché durato solo pochi anni, è straordinariamente fertile. Kamczycki (2013: 91) indica 18 pubblicazioni in yiddish e in ebraico da lui illustrate dal 1918 al 1923; le ricerche attuali, riporta lo studioso dell'Università di Poznań, ne avrebbero identificate altre trenta (ivi: 91). Del già menzionato *Had Gadye*, nei primi anni Venti così scriveva l'artista e critico Boris (Ber) Aronson nel volume *Sovremennaja evrejskaja grafika*:

Lissitzky edited *Had Gadya* as a stylized lubok, in which folk spontaneity was transformed into Jewish stylistic beauty. [...] His highly deliberated illustrations fit their texts perfectly. He was the first to reveal a cultural understanding of the graphical tasks and formal elements of Jewish folk art. His use of stylistic folk elements was always skilful and intelligent (cit. in Kantsedikas 2017: 24)⁴.

⁴ A questo volume, reperibile anche on line, si rimanda per una presentazione completa del periodo ebraico di Lissitzky. Nel motto in exergo, a firma di Nancy Perloff, leggiamo: "Perhaps these new interpretations will in time lead scholars back to a critical examination of Lissitzky's work as a Yiddish artist, thus furthering our understanding of his artistic identity" (ivi: n.n.).

Resta però da evidenziare come, anche in seguito al "periodo ebraico", il cui termine è situato da Geron e Malinowski (2019: 294) già nel 1921, elementi della tradizione vengano contrabbandati da Lissitzky nelle forme dell'arte sovietica. Nella sua conferenza del 1922 sulla *Nuova arte russa*, aveva ad esempio affermato: "Le persone colte, gli accademici, aspettavano che la 'nuova era' arrivasse sotto le spoglie del Messia [...] sopra un cavallo bianco. Ma è invece arrivata con l'aspetto dell'Ivan russo [...] in vestiti laceri e sporchi, con le mani insanguinate, a piedi nudi [...]. Solo i giovani se ne sono accorti" (Lissitzky-Kuppers 1980: 335). Ispirazioni ebraiche e cabalistiche sarebbero presenti anche in molte opere del periodo suprematista, come in una delle più celebri, il manifesto *Sconfiggi i bianchi con un cuneo rosso*, che Artur Kamczycki (2013) ha dimostrato discendere direttamente da illustrazioni di testi mistici ebraici.

O come nell'annuncio della mostra dell'arte russa a Zurigo, nel 1929, dove i due ragazzi, che condividono un occhio, si direbbero sia illustrazione del verso biblico "maschio e femmina li creò", sia ispirate al Dibbuk, figura che, in particolare nell'opera del già citato An-sky, unisce in sé l'elemento femminile e quello maschile.

Ignaro o indifferente a tali aspetti, il regime considerava Lissitzky un perfetto prodotto da esportazione. L'artista manteneva e allacciava rapporti con colleghi polacchi e tedeschi, si adoprava al fine di collegare l'arte sovietica a quella occidentale. A Berlino, dove risiedette dal 1924 al 1926, collaborò con i più importanti rappresentanti dell'avanguardia, come Kurt Schwitters o Jean Arp. Il suo ultimo e definitivo distacco dall'ambiente ebraico (dei cosmopoliti ebrei o degli ebrei cosmopoliti, come scrive il già citato Seth Wolitz) avviene nel 1926, in concomitanza con il suo altrettanto definitivo ritorno in Unione Sovietica. Nonostante



Fig. 2. El Lissitzky, copertina del libro per bambini in ebraico *Arbah teyashim, Quattro capretti*, 1922 (Fonte: Wikipedia, public domain).

la completa conversione alle norme del costruttivismo, ci si può domandare come mai un personaggio che aveva mantenuto così stretti rapporti con l'Occidente abbia potuto evitare l'oltraggio della carcerazione e del gulag. La risposta include un certo grado di cinismo, non estraneo al contesto. L'artista era gravemente malato di tubercolosi, fatto di sicuro ben noto anche alla nomenklatura, che poteva senza tema far conto sulla sua morte imminente. Morte avvenuta nel 1941, dunque prima dell'assassinio da parte dei sovietici dei leader bundisti Henryk Erlich e Wiktor Alter (1942 e 1943), e dell'arresto e dell'assassinio di quasi tutti i membri del Comitato Antifascista Ebraico (1948). Negli anni precedenti però l'artista, che aveva disegnato utopie architettoniche per le città sovietiche, era stato relegato a progettare pacchetti di fiammiferi e pubblicità per lo zucchero.

Der yidisher Mayakovsky

Quando, nel 1914, i tedeschi avevano occupato Łódź, Broderzon si era trasferito a Mosca, città madre e matrigna dove, come abbiamo già visto, aveva partecipato con entusiasmo al fermento rivoluzionario. Qui aveva fondato, insieme a Lissitzky, il *Krayzl fun Yidish Natsyonaler Estetik*, il Circolo per l'estetica nazionale ebraica (o yiddish; cfr. Rozier 2011) e, nel 1918, il Circolo Moscovita degli artisti e degli scrittori ebrei. Ma già nello stesso anno Broderzon lasciò la Repubblica dei Soviet per tornare in Polonia.

In un articolo pubblicato nel 1921, così racconta i motivi della sua decisione:

A Mosca, Sh. Niger [1883-1955; critico letterario yiddish nato in Bielorussia, LQM] mi aveva consolato: "Qui, in Russia, ci sono pochi lettori ebrei in yiddish, ma in Polonia... In Polonia! Una grande comunità ebraica, una classe operaia cosciente, le masse popolari!" (cit. in Rozier 1999: 52).

Non estranea a questa risoluzione era ovviamente la rinascita della statualità polacca. Il nuovo Stato, almeno ai suoi albori, poteva apparire come il luogo ideale per lo sviluppo di una cultura ebraica indipendente. Benché tali speranze siano state in parte disilluse, rispetto alle vicende sovietiche è inutile dire che l'opzione polacca di Broderzon si era comunque dimostrata opportuna. Per quanto concerne il Bund, le cui scelte potevano anche non aver determinato direttamente quelle di Broderzon, ma dimostrano comunque l'atmosfera della sinistra ebraica non comunista del periodo, va se non altro notato che esso, per bocca dei suoi maggiori portavoce, aveva, nonostante il suo internazionalismo, sostenuto la necessità dell'indipendenza polacca (che pure non faceva parte del suo programma principale) e che nel 1918, diventato partito legale in Polonia, aveva tagliato ogni legame con le organizzazioni bundiste sul terreno della futura URSS (Bergman 2000: 111 e sgg.)⁵.

⁵ La totale libertà di stampa per il Bund doveva durare assai poco anche nella Polonia indipendente, e, già a partire dal 1919, le pubblicazioni del Bund si trovarono a far fronte a sistematiche confische (vedi Cohen 2001: 118 e sgg.). Ma: "In the newly independent state of Poland, however, the Bund flowered" (Jacobs 2001: XII).

La bellezza di Broderzon, il suo charme, l'abbigliamento stravagante e bohemienne ("Ha lunghi capelli neri, favoriti alla Puškin [...]. È l'unico poeta di Łódź (e senza dubbio di tutta la Polonia) a portare collane di ambra e di corallo, e anelli alle dita", Rozier 1999: 63⁶) contribuirono a farlo diventare in breve il centro della vita culturale ebraica di Łódź (che, con circa 250.000 abitanti ebrei, era la seconda capitale ebraica dopo Varsavia). Al suo arrivo venne immediatamente denominato *der yidisher Mayakovsky*, il Majakovskij ebreo, *der meylekh fun poylishn Manchester*, il principe della Manchester polacca. Secondo Daria Vakrushova (2000: 48), che cita Yeshaye Trunk, "Broderzon's appearance in Łódź – 'a mix of the proletarian revolution and Pushkin' – was also testimony to his focus on Russian culture". Nel 1918, insieme agli artisti Yankl Adler, che aveva fatto parte del Gruppo espressionista tedesco *Das Junge Rheinland*, e Marek Szwarc, che dal 1910 al 1914 aveva partecipato alla cerchia degli artisti di Montparnasse, Broderzon fondò il primo gruppo di avanguardia ebraica in Polonia, lo *Yung Yidish*, grazie al quale giunsero al mondo ebraico polacco le contemporanee esperienze artistiche russe, francesi e tedesche⁷.

Il programmatico internazionalismo diacronico e la contaminazione culturale alla base del movimento sono ben rappresentati nel secondo Manifesto dello *Yung Yidish* redatto da Broderzon nel 1919:

Se siamo tradizionali – scrive Broderzon – abbiamo un rispetto consapevole per le nostre guide e le nostre scuole: il *Tanach* [la Bibbia], la mitologia greca, il Cantico dei Cantici, Lord Byron, Shelley, i parnassiani francesi e il Giovane Belgio, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe, Cyprian Kamil Norwid, la scultura e la pittura veramente classiche – le opere della Grecia e dell'Egitto, Fidias, Giotto, Tiziano, Rembrandt, Lucas Cranach, El Greco, Van Gogh, Cézanne, le opere di Palestrina, di Bach, di Beethoven, di Wagner, di Grieg, di Chopin, di Skrjabin, di Debussy e così via! (Geron, Malinowski 2019: 323).

In maniera ben sintomatica, l'elenco di svariati artisti e periodi era introdotto da un verso dei Salmi: "I monti saltavano come arieti / le colline come agnelli"⁸.

Probabilmente Broderzon incontrò ancora Lissitzky durante la celebre visita a Varsavia dell'artista russo nel 1921, nel corso della quale aveva illustrato le teorie del costruttivismo e dell'arte sovietica (ma la relazione dell'incontro, ovvero il primo testo sul suprematismo pubblicato oltre le frontiere dell'URSS, apparve solamente in yiddish, sulla rivista "Ringel"; Geron, Malinowski 2019: 294). Le strade dei due si erano ormai definitivamente separate. Si è già visto:

⁶ Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

⁷ Sullo *Yung Yidish* cfr. Klimczak, Śmiechowska 2019.

⁸ Si tratta del Salmo 114, che viene, fra l'altro, intonato la sera di Pesach. Broderzon, dunque, fa appello ai "connazionali" o "correligionari" in yiddish, riportando elementi della tradizione a tutti ben noti. Va comunque rammentato che, come già detto, Broderzon era forse l'unico esponente della sua formazione culturale a non aver ricevuto una approfondita educazione ebraica.

nella scelta fra il particolare del mondo ebraico polacco, anzi della Łódź ebraica, e il preteso universalismo sovietico Broderzon aveva optato senza remore per il primo.

L'esperienza dello *Yung Yidish*, benché dirompente sulla scena artistica ebraico-polacca, era durata un periodo brevissimo. Già nel 1921 alcuni dei suoi membri avevano lasciato la Polonia, Szwarc si era definitivamente convertito al cattolicesimo (definendosi un "ebreo-cattolico"; Geron, Malinowski 2019: 289-290). E lo *Yung Yidish* non aveva offerto a Broderzon l'elemento di cui probabilmente aveva più bisogno, il contatto costante e lo scambio con il pubblico. Il teatro è la forma su cui convoglierà i suoi sforzi negli anni a seguire, la forma in cui unire ogni differente espressione artistica, e grazie al quale mantenere un rapporto vivo con diversi del mondo ebraico. Nel 1922 fondò il primo teatro yiddish di marionette, *Khad-gadye*, incentrato su tematiche politiche e la caricatura dell'antisemitismo, ormai onnipresente nella società polacca. Fu il librettista della prima opera in yiddish, *Dovid un Basheve* (Davide e Betsabea), che venne rappresentata a Varsavia nel 1924 (Rozier 1999: 168). Infine, nel 1926 fondò il teatro-cabaret *Ararat* (*Artistisher Revolutsyonerer Revi-Teatr*, Teatro di rivista artistico rivoluzionario) il secondo teatro di rivista yiddish in Polonia dopo il varsaviano *Azazel*, che fu "the first Yiddish troupe in Poland to adopt the modernist tradition of the miniature theatre" (Rotman 2021: 4); *Ararat*, sviluppo del *Łódźher teater studio* fondato da Broderzon due anni prima, divenne in breve uno dei più celebri teatri del paese. È qui che trovano una "casa provvisoria", come nel titolo della monografia di Diego Rotman, due dei più noti attori del teatro yiddish di tutti i tempi: Shimen Dzigán (1905-1980) e Yisroel Shumacher (1908-1961), entrambi di Łódź, e che saranno poi ancora attivi fino alla morte, in Israele.

This company – scrive Diego Rotman – was organized as a collective rather than as a hierarchical company, and it developed a unique and challenging artistic language in stark contrast to the conservative trends that governed most contemporary commercial Yiddish theatre companies in Poland (Rotman 2019: 45).

Ora ogni scelta compiuta da Broderzon sta a indicare la convinzione che solo da una posizione di cosciente "marginalità" sia possibile parlare al mondo, o almeno a una parte di esso. Come testimonia anche la stupefacente decisione, volutamente minoritaria, di usare sul palcoscenico esclusivamente lo yiddish nella versione di Łódź, piuttosto che le parlate "universaliste" voliniana (la versione dello yiddish usata su tutti i palcoscenici della Polonia ebraica⁹) o la versione "scientifica" lituana¹⁰ (Rotman 2019: 83).

Oltre a Dzigán e Shumacher vale la pena nominare, fra i vari collaboratori dello *Ararat*, almeno Moyshe Pulaver (1902-?), che anni dopo fondò

⁹ Anche nel dopoguerra. È questo lo yiddish parlato fino ad ora al Teatro Statale Yiddish di Varsavia.

¹⁰ Lo yiddish lituano è quello adottato dallo YIVO, su cui sono basate le principali grammatiche e che viene oggi insegnato in tutto il mondo non chassidico. Sulla vicenda della standardizzazione dello yiddish vedi Kuznitz 2014.



Fig. 3. Moyshe Broderzon in una caricatura di Artur Szyk, 1920 (Fonte: Wikipedia, public domain).

e diresse un teatro nel Ghetto di Łódź, l'*Avangard*. Pulaver continuò addirittura a recitare, per portare un minimo conforto ai compagni di sventura, nelle baracche di Auschwitz, dove probabilmente venne ucciso (Quercioli Mincer 2006: 319)¹¹.

Nel 1939 Broderzon pubblicò il poema *der Yid* (L'ebreo), composto da 50 poesie di 16 strofe l'una, in cui presagiva la tragedia che andava preparandosi per gli ebrei polacchi. Nella sua dettagliata monografia su Broderzon, Gilles Rozier scrive che "ho deciso di non presentarlo [*der Yid*] in modo più approfondito poiché mi sembra che potrebbe essere meglio compreso in uno studio sulla letteratura del Genocidio: fa infatti parte delle opere che, scritte prima della Catastrofe, la presagiscono" (Rozier 1999: 195).

¹¹ Su Pulaver vedi anche Frenkiel 2006. Pulaver è inoltre autore di un libro sullo Ararat, *Ararat un lodzher tipn*, Y.L. Pertz Publishing house, Tel Aviv 1972, <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc203293/pulaver-moshe-ararat-un-lodzsher-tipn> [ultimo accesso: 17.05.2022].

Ultimo atto

Durante la guerra Broderzon era fuggito da Łódź insieme alla moglie, l'attrice yiddish Sheyne-Miriam, e si era rifugiato a Białystok. Con l'arrivo dei sovietici era stato evacuato in un villaggio dell'Asia centrale, ma nel 1944 era stato chiamato a insegnare al *Goset*, il teatro statale yiddish di Mosca. Nel 1945 avrebbe potuto chiedere di essere rimpatriato. Si dice avesse rifiutato di tornare in Polonia perché cimitero di tre milioni di ebrei. Si dice anche che, essendo nato a Mosca e avendo, probabilmente *obtorto collo*, assunto la cittadinanza sovietica, gli sarebbe stato impossibile, in quegli anni, ottenere un visto. Sembra comunque che il regime non gli avesse perdonato il poema del 1939, poco "sovietico" e poco ottimista, e troppo macchiato di "particolarismo ebraico". Nel 1950 venne condannato a dieci anni di gulag; riabilitato nel 1955, nel 1956 ricette il permesso di tornare in Polonia. A Varsavia venne accolto trionfalmente da quello che restava del mondo ebraico polacco: le oramai piccole comunità di Łódź e di Varsavia. L'amarrezza di trovare una Polonia quasi completamente *Judenfrei* e le malattie contratte nel gulag portarono alla sua morte per infarto, solo due settimane dopo il ritorno, il 17 agosto 1957. Davanti all'incommensurabile catastrofe la sequenza delle sue resurrezioni (da poeta a illustratore a teatrante, da moscovita a *lodzhaner*, uomo di Łódź, e molto altro ancora) era giunta al termine, nota Gilles Rozier (1999: 196). Durante la campagna antisemita del 1968, pare che la sua tomba al cimitero ebraico di Varsavia sia stata devastata; la figlia Anna Burstyn ne porterà i resti in Israele, dove sarà nuovamente sepolto ad Haifa, l'11 dicembre 1970.

In appendice alla biografia di Broderzon, Gilles Rozier riporta una breve scelta di testi poetici redatti fra il 1917 e il 1919. Uno di essi, *Ikht, a Purimshpiler* (Io, un buffone di Purim), riporta la dedica "al mio Eliezer Lissitzky". Qui la storia cruda, benché a lieto fine, di Purim¹² viene trasformata in una beffa allegra priva di "martiri e di asceti inetti" e addirittura lo spietato Haman, aspirante genocida, abbrevia il suo nome spaventoso in "Homo" (Rozier 1999: 209). Hanno un carattere ben diverso le due stanze di *Shvarts-Shabes* (Shabbat nero), che qui propongo. Esse mi sembrano ben illustrare alcune caratteristiche dell'avanguardia ebraica: il macabro vigore espressionista della generazione sopravvissuta alla guerra e alla rivoluzione, un'oscurità da cui emerge però la ricerca metafisica e cabalistica di un significato nuovo per le parole.

Shvarts-shabes
(fragment)

1.
Milionen mentshn zenen
umgekumen; un milionen
geyen vayter, vayter.
Es iz in mir a nakht, a nakete,
a hoyle nakht.
Ot shteyen zey di ale toyte.
Blut un heyter

Shabbat nero
(frammento)

1.
Milioni di persone sono
morte, milioni continuano
ad andare.
Dentro di me una notte, una
notte nuda e vuota.
Eccoli qui davanti a me, i morti.
Il sangue e il pus

¹² Si tratta della vicenda, ambientata in Persia circa cinque secoli prima dell'era volgare, di una scampata strage di ebrei narrata del Libro di Ester.

Hot ale oysvegn tsurik un oykh
foroys farmakht.

Ikh tret in eygn blut mit
tsugemakhte oygn.

Mit tsugemakhte oygn es ikh
blutik broyt.

Bazaltsn mit a trer... hamoytse
makht der frume toyt,

Vos zitst mit mir baym tish
a mider ayngeloygn,

Un kukt oyf mir – an altitshker
– mit lekher-oygn tif.

Un shtil dertseylt er mir
rachmunesdik, fartsoygn,

Fun epes vayt
a vogldike shif...

[...]

52.

Ikh veys...ikh veys nit, vos ikh veys!

Nor s'vilt zikh onhoybn fun
anfang funem alef-beys,

Un onhoybn tsu filn oyf dos
nay dos bloye likht...

An ershtling shmeykhl zol
tseshpiln zikh oyf mayn gezykht,

Es vilt zikh onhoybn mit ershte
verter: tate, mame...

Ikh veys, ikh veys dokh
gornisht nit mistome.

Un epes naye, naye verter
oysgefinen,

Araynlegn zey a gliklekhn
a nayem zinen,

Basheyne zey, un mitn
kumendikn tog bakheyne...

Un epes faln oyf der darer
broyt fun veg un dinen

Un mit di groyse, kindershe
trern veynen, veynen

(Rozier 1999: 215, 223. Trascrizione e traduzione mie, LQM)

hanno bloccato ogni strada: non
c'è dove andare, non c'è ritorno.

Io incedo sul mio sangue, gli
occhi chiusi

Con gli occhi chiusi mangio
pane insanguinato,

salato da una lacrima... L'Angelo
della Morte benedice pietoso,

siede alla mia tavola, ingobbito
e stanco,

mi fissa, vecchierello, da orbite
profonde.

E mi racconta a bassa voce,
pietoso, pensoso

che c'era una volta un
vascello fantasma...

[...]

52.

Io so... io non so che cosa so!

Ma voglio iniziare
dall'*alef-beys*,

iniziare a riempire la luce
azzurra ...

che un primo sorriso mi appaia
sulle labbra,

Ho voglia di iniziare con la
prime parole: *tate, mame*...

Io so, io non so veramente
nulla.

Voglio trovare parole nuove,
nuove

dar loro un nuovo significato
gioioso

renderle belle, illuminarle col
giorno a venire

cadere sul petto magro
dell'errare e del servire

e piangere, piangere con
lacrime grandi, di bambino.

Bibliografia

Bartelik M. (2005), *Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity*, Manchester University Press, Manchester.

- Bergman S. (2000), *Bund a niepodległość Polski*, in: Tych F., Hensel J., *Bund. 100 lat historii 1987-1997*, Volumen, Warszawa: 109-116.
- Brumberg A. (2000), *Bund. Historia schizmy*, in: Tych F., Hensel J., *Bund. 100 lat historii 1987-1997*, Volumen, Warszawa: 49-60.
- Cohen N. (2001), *The Bund's Contribution to Yiddish Culture in Poland between the Two World Wars*, in: Jacobs J. (a cura di), *Jewish Politics in Eastern Europe: The Bund at 100*, Palgrave-McMillan, London: 112-132.
- Estraikh G. (2015), *The Kultur-Lige in Warsaw: a Stopover in the Yiddishists' Journey between Kiev and Paris*, in: Dynner G., Guesnet F. (a cura di), *Warsaw. The Jewish Metropolis. Essays in honour of the 75th Birthdays of Professor Antony Polonsky*, Brill, Leiden-Boston: 323-346.
- Friedberg H. (1986-1987), *Lissitzky's Had gadià*, "Jewish Art", 12-13: 292-303.
- Gelber M.H., Sjöberg S. (a cura di) (2019), *Jewish Aspects in Avant-Garde. Between Rebellion and Revelation*, de Gruyter, Berlin.
- Geron M., Malinowski J. (2019), *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści- Bunt- Jung Idysz 1917-1922*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń.
- Jacobs J. (2001), *Preface*, in: Id. (a cura di), *Jewish Politics in Eastern Europe: The Bund at 100*, Palgrave-McMillan, London: XI-XV.
- Kamczycki A. (2013), *El Lissitzky, his Beat the Whites with the Red Wedge and their Jewish Inspirations*, in: Flamm Ch., Keazor H., Marti R. (a cura di), *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne: 89-104.
- Kantsedikas A. (2017), *El Lissitzky. The Jewish Period*, Unicorn, London, https://www.academia.edu/43683156/El_Lissitzky_The_Jewish_Period_compressed [ultimo accesso: 31.03.2022].
- Lissitzky-Kuppers S. (1980), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*, VEB Verlag der Kunst, Dresden.
- Lukin, B. (2017), *An-ski Ethnographic Expedition and Museum*, in *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum. An-ski Ethnographic Expedition and Museum [ultimo accesso: 31.03.2022].
- Malinowski J. (1987), *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej sztuki” w Polsce, 1918-1923*, Warszawa, Polska Akademia Nauk. [Ripubblicato in *Painting and Sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th Centuries (to 1939)*, Polish Institute of World Art Studies- Tako Publishing House, Warsaw-Toruń 2017 e in *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich XIX i XX wieku*, PWN, Warszawa, 2000: 145-226.
- Peled Y. (2000), *Koncepcja autonomii narodowo-kulturowej*, in: Tych F., Hensel J., *Bund. 100 lat historii 1987-1997*, Volumen, Warszawa: 31-38.
- Pieren P. (2017), *The Role of Exhibitions in the Definition of Jewish Art and the Discourse on Jewish Identity*, "Ars Judaica", 73: 73-90.
- Quercioli Mincer L. (2006), *Fra la farsa e il sublime. Il teatro yiddish in Polonia*, in: Ead., Bertolone P. (a cura di), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma: 305-321.
- Rotman D. (2019), *Performing Homeland in Post-Vernacular times: Dzigan and Shumacher's Yiddish Theatre After the Holocaust*, in: Biemann A.D.,

- Cohen I., Wobick-Segev S. (a cura di), *Spiritual Homelands: The Cultural Experience of Exile, Place and Displacement among Jews and Others*, De Gruyter, Berlin: 81-100.
- Rotman D. (2021), *The Yiddish Stage as a Temporary Home. Dzigal and Shumacher's Satirical Theater (1927-1980)*, De Gruyter-Oldenbourg, Berlin.
- Rozier G. (1999), *Moyshe Broderzon. Un écrivain yiddish d'avant-garde*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes.
- Rozier, G. (2011), *Broderzon, Moyshe*, in: *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Broderzon_Moyshe [ultimo accesso: 31.03.2022].
- Soltes O.Z. (2018), *Modern Jewish Art. Definitions, Problems, and Opportunities*, Brill, Leiden-Boston.
- Stolarska-Fronia M. (2019), *Saints and Tsadikim. The Religious Syncretism of Jewish Expressionism*, in: Gelber M.H., Sjöberg S. (a cura di), *Jewish Aspects in Avant-Garde. Between Rebellion and Revelation*, de Gruyter, Berlin: 161:192.
- Suchan J. (2010), *Przedmowa*, in: Id. (a cura di) *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź: 13-21.
- Vakhrushova D. (2000), *"To Hell with Futurism, Too!" The Metamorphoses of Western and Eastern European Modernism in Yiddish Manifestos*, in: Aproot M. (a cura di), *Thinking Europe in Yiddish*, "Quest" 17: 43-74, <https://www.cdec.it/thinking-europe-in-yiddish-il-nuovo-numero-di-quest/> [ultimo accesso: 31.03.2022].
- Wolitz S.L. (1987), *The Jewish Art Renaissance in Russia*, in: Apter-Gabriel R. (a cura di), *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*, The Israel Museum, Jerusalem: 21-42.
- Wolitz S.L. (2010), *Lissitzky, El*, in: *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Lissitzky_El [ultimo accesso: 31.03.2022].