

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\4

IL DIBBUK FRA TRE MONDI

SAGGI

A CURA DI
GIANCARLO LACERENZA



UniorPress

AdSE
III\4

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

DIRETTO DA GIANCARLO LACERENZA

REDAZIONE: DIANA JOYCE DE FALCO, DOROTA HARTMAN,
VALENTINA MACEDONIO

CENTRO DI STUDI EBRAICI

DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

PIAZZA S. DOMENICO MAGGIORE 12, 80134 NAPOLI
TEL. + 39 0816909675 - FAX. + 39 0815517852 - E-MAIL: CSE@UNIOR.IT

In copertina: *Il Dibuk* di Lodovico Rocca, finale III Atto, Teatro di San Carlo, Napoli, 1949
(per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo)

ISBN 978-88-6719-014-0

Prodotto da IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali di Ateneo

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2012

Edizione digitale UniorPress - 2020

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\4

IL DIBBUK FRA TRE MONDI

SAGGI

A CURA DI
GIANCARLO LACERENZA



Napoli 2012

SOMMARIO

- 7 GIANCARLO LACERENZA, Premessa
- 9 RICCARDO CONTINI, Introduzione
- 13 GIOVANNA TOMASSUCCI, *Il Dibbuk* e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?
- 31 ELEONORA UDALSKA, *Il Dibbuk* sulle scene polacche
- 55 PAOLA BERTOLONE, *Il Dibbuk* nelle versioni di Bruce Meyers e di Moni Ovadia e Mara Cantoni
- 71 GIANCARLO LACERENZA, Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia
- 95 FRANCESCA MADDALENA FLORIO, Habima e il *Dibbuk* a Napoli
- 109 SUZANA GLAVAŠ, I dibbuk di Croazia e Serbia
- 123 ZVIKA SERPER, Tra due mondi: *Il Dibbuk* e il teatro giapponese sugli spiriti

Premessa

Questo volume, non l'ultimo sul *Dibbuk* che spero di pubblicare nell'*Archivio di Studi Ebraici*, completa la serie pensata anni addietro per un progetto di ricerca e di didattica che ho condotto fra il 2009 e il 2012 per il Centro di Studi Ebraici dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e nell'allora Dipartimento di Studi Asiatici.

I saggi sono stati in parte concepiti e redatti in occasione del primo seminario *Il Dibbuk: un'anima fra due mondi* (2009) – al quale presero parte Paola Bertolone, Laura Quercioli Mincer, Giovanna Tomassucci e io stesso – quindi per gli incontri preparatori alla lettura drammatizzata *Il Dibbuk fra tre mondi*, realizzata nel 2010 a conclusione del Festival "Tradurre (in) Europa" insieme a Camilla Miglio. Iniziando tuttavia a preparare, già nel 2008, il contributo per il seminario iniziale, mi sono presto reso conto che la base testuale di riferimento, ossia le edizioni del testo di An-skij, si presentava in edizioni inadeguate, difficili da reperire e, in qualche caso, alquanto sorpassate. In particolare, non esisteva alcuna edizione moderna del testo yiddish, che tenesse conto dell'attuale ortografia della lingua; mancava del tutto un'edizione critica del testo ebraico; mentre il testo russo, scoperto da non molti anni, era addirittura ancora ignoto a vari specialisti e confinato in edizioni poco accessibili.

Per queste ragioni, che mi sono parse di non poco conto, ho preferito rimandare un po' la preparazione degli Atti – e gli autori, che ringrazio sentitamente, sono stati al riguardo davvero pazienti – e dedicarmi prioritariamente alla preparazione di nuove edizioni del testo, da avere e offrire come riferimento anche agli altri studiosi, chiedendo aiuto ad Aurora Egidio dell'Università di Salerno per il testo russo e a Raffaele Esposito dell'Orientale per quello yiddish. In questo modo siamo riusciti, credo in un tempo apprezzabilmente breve, a produrre tre nuovi strumenti che, al momento, mi risultano essere i contributi più avanzati per la conoscenza dei "tre originali" del testo an-skijano. La traduzione della versione ebraica, in particolare, è stata nel frattempo "messa alla prova" nel laboratorio teatrale sul *Dibbuk* realizzato nell'anno accademico 2011/2012.

Alle tre nuove traduzioni ed edizioni del *Dibbuk* ebraico, russo e yiddish (AdSE III\1-3) fa ora seguito, infine, il volume con i saggi, in cui

sono compresi non solo gli studi offerti in occasione del primo seminario, ma anche altri testi elaborati per l'approfondimento di specifici aspetti o per offrire punti di vista meno convenzionali. Per questo ho fatto, fra l'altro, tradurre dal polacco un articolo di Eleonora Udalska sulle varie messe in scena del *Dibbuk* in Polonia dal 1920 a oggi (e sono molto grato all'autrice per aver voluto aggiornare ulteriormente il suo studio per questa nuova edizione); mentre è stato tradotto dall'ebraico un importante scritto di Zvika Serper, collega yamatologo di Tel Aviv, sul raffronto – che va ben oltre la trama e gli aspetti formali – fra i temi portanti del *Dibbuk* e quelli presenti nel teatro tradizionale giapponese Nō e, parzialmente, in quello Kabuki. Serper ha portato questa ardita comparazione sino alla rappresentazione scenica e, visti i risultati, spero che l'incontro attivo fra il capolavoro di An-skij e il teatro giapponese abbia altre occasioni per ripetersi ed essere sperimentata anche ad altre latitudini.

Autori e traduttori hanno seguito le proprie metodologie e preferenze; mi auguro che la difformità degli approcci, pari alla diversità dei temi trattati, delle lingue coinvolte e delle discipline interessate, giustifichi la scelta di non appiattare in un unico codice espositivo la complessa storia e il mondo – anzi, i due o tre mondi – di An-skij e della sua creatura immortale.

Varie altre iniziative, alcune molto recenti, mostrano chiaramente come, benché appartenente al mondo dei morti, il *Dibbuk* sia oggi più vivo che mai: benché il suo mondo linguisticamente tripartito, ma culturalmente unitario, sia stato cancellato dalle guerre e dalla Shoah.

Giancarlo Lacerenza

Introduzione

Il progetto di ricerca pluriennale concepito e guidato dall'estro sapiente di Giancarlo Lacerenza presso il nostro Centro di Studi Ebraici ha procurato, oltre ai testi criticamente affidabili, con nuove traduzioni annotate in italiano, del *Dibbuk* di An-skij in russo, yiddish ed ebraico (curati rispettivamente da Aurora Egidio, da Raffaele Esposito e dallo stesso Lacerenza), anche l'invitante serie di saggi critici qui raccolti, arricchita da un pertinente corredo fotografico.

Giovanna Tomassucci inquadra il *Dibbuk* sullo sfondo della cultura polacca tra le due guerre, mettendo in luce nel dramma di An-skij la compresenza di tradizioni slave sui *revenants* con motivi della demonologia ebraica e sottolineandone una tendenza sincretistica che trova riscontro nel persistente bipolarismo della sua recezione, come manifestazione identitaria della *yidishkait* oppure come ponte verso la tradizione occidentale.

Eleonora Udalska riepiloga la storia delle rappresentazioni del *Dibbuk* sulle scene polacche tra il 1925 e il 2010, ciascuna delle quali ha declinato diversamente la tematica dell'opera.

Paola Bertolone compara i due allestimenti del dramma – vere riscritture testuali *in progress* – realizzati in Italia, rispettivamente da Bruce Myers nel 1997 e da Moni Ovadia e Mara Cantoni nel 1995, la seconda delle quali incrocia il *Dibbuk* con la tematica della deportazione.

Giancarlo Lacerenza passa in rassegna le traduzioni e i traduttori del *Dibbuk* in Italia tra il 1926 e il 1964, rintracciandone a filo di filologia la dipendenza testuale dalla fortunata traduzione francese del 1927 piuttosto che dagli originali yiddish o russo: colpisce il lettore linguista la circostanza che la prima traduzione, la torinese del 1926, sia aperta da una prefazione dell'insigne glottologo Benvenuto Terracini, futuro precursore della sociolinguistica e studioso di giudeo-italiano, che si protende sulla cultura yiddish con percepibile distacco e senza realizzarne le straordinarie implicazioni linguistiche, cruciali alcuni decenni più tardi per il contributo alla fondazione e all'affermazione della sociolinguistica da parte di yiddishisti come Max e Uriel Weinreich, e più tardi di Marvin Herzog e Joshua Fishman.

Francesca Florio rievoca le rappresentazioni del *Dibbuk* a Napoli, del testo ebraico da parte della compagnia Habima al Teatro dei Fiorentini nel 1929 e dell'opera italiana di Lodovico Rocca, con libretto di Renato Simoni, al Teatro S. Carlo nel 1949.

Suzana Glavaš ripercorre le non molte manifestazioni esplicite della figura del *dibbuk* nelle letterature serba e croata, particolarmente negli scritti di Filip David, allargando il discorso alla più articolata componente ebraica che traspare in filigrana in molti altri autori, talvolta persino involontariamente, come nel caso di Danilo Kiš.

Zvika Serper – autore di un significativo allestimento del *Dibbuk* come spettacolo di teatro Nō presso l'Università di Tel Aviv – propone un suggestivo e puntuale confronto tra il dramma di An-skij e il teatro giapponese degli spiriti, concentrando l'attenzione sul ruolo del sogno come espediente teatrale, non meno che come mezzo di comunicazione col mondo dei defunti, e sull'importanza delle tombe come luoghi d'incontro tra i morti e i vivi in entrambe le culture.

La notevole ricchezza tematica di questa silloge non esaurisce naturalmente le possibili direttrici di ricerca e le prospettive comparative cui si prestano tanto la *pièce* di An-skij quanto la figura del *dibbuk*. Se in effetti «quello del *dibbuk* è prevalentemente un affare ashkenazita», come afferma lo scrittore serbo David Albahari (citato qui a p. 107), il concetto della penetrazione di un'anima malvagia o dello spirito di un defunto nel corpo di un vivo è presente nella cultura giudaica ben prima del XVII secolo indicato da Gershom Scholem nella tradizione yiddish (qui a p. 125): un esplicito raffronto con il motivo nel *dibbuk* era già proposto da Franz Cumont (*Lux perpetua*, Paris 1949, pp. 341 s., 412, 465) a proposito di credenze demonologiche giudeo-ellenistiche (p. es. Flavio Giuseppe, *De bello jud.* 7,6), mentre la sua eco si ritrova ancora nel folklore sefardita moderno in giudeo-arabo (un caso paradigmatico da Derna, in Libia, discute ora in chiave demologica D. Ben-Amos [ed.], *Folktales of the Jews. Vol. 3: Tales from Arab lands*, Philadelphia 2011, pp. 605-611). Assai intrigante riuscirebbe certo una rassegna di tutte le traduzioni conosciute dei tre “testi originali” del *Dibbuk* di An-skij nelle lingue del mondo (a molte già si allude nei contributi di Tomassucci e Lacerenza) e della loro influenza tematica sulle rispettive letterature. Si vorrebbe anche sapere qualcosa di più sulle «testimonianze recenti di fenomeni di possessione da *dibbuk* e gli esorcismi praticati in Israele in alcune cerchie ebraiche», nonché sugli studi psicologici, antropologici e sociologici a queste dedicati, cui allude Serper (pp. 125 s.). Sono tutti spunti d'indagine che auspichiamo possano essere considerati, con molti altri, nelle ulteriori iniziative editoriali *dibbukiane* sotto l'egida dell'*Archivio di Studi Ebraici* in cui la frase di apertura della *Premessa* di Giancarlo Lacerenza ci lascia sperare per il prossimo futuro.

Se l'immagine del dibbuk, rilanciata dal talento letterario di An-skij, ha trovato cittadinanza nella drammaturgia, nelle arti performative e nella riflessione sul folklore letterario su scala internazionale, nella letteratura italiana la parola è stata captata – e convertita in uno dei suoi celebri *hapax legómena* – dalle antenne sensibilissime di un poeta colto e raffinato come l'aronese Sandro Sinigaglia, incastonata in posizione clausulare della prima parte del suo indimenticabile *Autoritratto*, tra altre più o meno criptiche allusioni all'ascendenza ebraica disseminate nei suoi versi, che lasceremo fungere da *envoi* ai lettori di questo libro:

Se il naso è sul falchesco o se volete
di semitico garbo
[...]
e di fimi gli occhi che poco
colgono del giorno ho catini
e han visto il basilisco nitalopi li accende
un malo flogisto forse di *dibbuco*
(S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano 1997, p. 217).

Riccardo Contini

GIOVANNA TOMASSUCCI

Il *Dibbuk* e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?

1. Introduzione

Shloyme Zanvl Rappoport (An-skij) ha scritto il *Dibbuk* in russo (1914), lo ha rivisto nella sua versione yiddish (1919) e, in seguito alla perdita del manoscritto originale, lo ha riscritto in parte sulla base della traduzione in ebraico di Chaim Bialik (1920). È comprensibile quindi che i sentieri interpretativi del suo capolavoro abbiano riguardato soprattutto i rapporti con la cultura ebraico-ashkenazita e russa. Ma gran parte della storia del *Dibbuk* è legata alle terre polacco-lituanee: basti pensare ai luoghi in cui si svolsero le ricerche della spedizione etnografica capitanata dallo scrittore (Volinia e Podolia); in cui venne pubblicato il dramma (Vilna); in cui ebbero luogo la prima mondiale (Varsavia, dicembre 1920), le tre *tournées* della compagnia Habima (1926, 1930 e 1938) e le quattro messe in scena in polacco del periodo tra le due guerre (1925, 1926-27, 1929, 1932) e quelle in cui fu girata la sua riduzione cinematografica (1937).

A Vilna e a Varsavia (due tra le città più importanti dell'ebraismo ashkenazita) An-skij trascorse gli ultimi anni di vita: a Varsavia morì e venne sepolto nel cimitero ebraico di via Okopowa. A Varsavia e a Kazimierz Dolny fu girato *Der Dybuk* di Michał Waszyński (Mosze Waksberg *vel* Waks, 1904-1965) che diverrà il più celebre film della nuova cinematografia ebraico-polacca.¹ Se vi recitarono attori legati al teatro e al nuovo cinema yiddish² e vi collaborò il noto studioso Majer Bałaban (*vel* Meir Balaban, 1877-1942), ci si avvalese anche della collaborazione di

¹ S. Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince: les vies imaginaires de Michal Waszynski*, Grasset, Paris 2006, 64; cfr. D. Mazur, *Dybuk*, Wydawn. Naukowe Uniw. im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.

² Il personaggio di Leye fu interpretato da Lili Liana; quello di Khonen da Leon Liebgold; lo tzaddik da Abraham Morewski, lo stesso che nel febbraio 1957 metterà in scena il dramma (insieme a Chewel Buzgan) presso il Teatro Ebraico di Varsavia.

autori non strettamente legati alla cultura popolare ebraica. Forse dopo un iniziale progetto di proporlo a Lubitsch,³ la scelta era caduta su Waszyński, regista di molte commedie assai popolari in Polonia (ne girò oltre una trentina e il *Dybuk* fu l'unico suo film in yiddish).⁴ La sceneggiatura fu invece scritta a sei mani da Andrzej Marek (Marek Arensztejn *vel* Arnsztajn, 1879 c.-1943), Alter Kacyzne (1885-1941) e lo scrittore (di lingua polacca) ex futurista Anatol Stern (1899-1968).

In questo mio intervento, concentrato sul periodo tra le due guerre,⁵ ho cercato di soffermarmi su particolari meno conosciuti, riguardanti il *côté* culturale e linguistico polacco della tradizione del *Dibbuk* tra le due guerre, a integrazione di altri saggi già pubblicati sul tema negli ultimi anni.⁶ Ho cercato anche di intessere i fili di una trama da alcuni ritenuta improbabile: il suo rapporto con alcuni elementi della cultura polacco-

³ Mazur, *Dybuk*, 25-29.

⁴ Waszyński, che forse fu assistente di Murnau in *Phantom* (Mazur, *Dybuk*, 54), era noto per la velocità con cui girava le sue commedie. Durante la seconda guerra mondiale combatté in Italia nell'esercito del generale Anders; rimasto a Roma, e poi emigrato nella Spagna franchista, collaborò con i nomi più importanti del cinema degli anni Cinquanta e Sessanta. Fu assistente di Orson Welles in *Otello*, direttore artistico di *Vacanze romane* e della *Contessa scalza*, amico e collaboratore di Samuel Bronston (con cui produsse nel '64 *La caduta dell'Impero romano*). Pare sia stato lui a scoprire tra le comparse di *Quo vadis* la futura Sofia Loren. Sulla sua funambolosa figura e il suo ambiguo rapporto con l'ebraismo (pare che sul set del *Dybuk* facesse finta di non capire lo yiddish; dopo la guerra professò uno zelante cattolicesimo, spacciandosi per aristocratico polacco), si veda l'affascinante biografia di Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince*; e cfr. anche T. Sobolewski, "Jaśnie pan Waszyński", *Gazeta Wyborcza* (16 dicembre 2008).

⁵ La guerra e la Shoah hanno contribuito a conferire anche in Polonia altri significati simbolici al *Dibbuk*, che non intendo analizzare in questo contributo, rimandando alla lettura di P. Gruszczyński, "Rozmowy. Krzysztof Warlikowski, *Dybuk*, czyli *Dziady*", in www.teatry.art.pl!/rozmowy/dybukc.htm (intervista al regista K. Warlikowski); R. Pawłowski, Rafał Węgrzyniak, "Polsko-żydowskie *Dziady*", *Gazeta Wyborcza* 284/4495, 6-7 XII 2003, 22-23 (recensione del *Dybuk* diretto da K. Warlikowski); L. Quercioli Mincer, "Il *dibbuk* e altre storie ebraiche nell'opera di Wajda", in Sh.Z. Rapoport (An-ski), *Il Dibbuk. Fra due mondi*, a c. di L. Quercioli Mincer, Austeria - Bollati Boringhieri, Cracovia - Budapest - Torino 2009, 155-184.

⁶ M. Magier, "Habima w Polsce", in *Teatr żydowski w Polsce do 1939*, numero monografico di *Pamiętnik Teatralny* 1/4 (1992) 453-495; L. Czapliński, "Dybuk: Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki", *Kresy* 9/10 (1992) 16-21; A. Madeyska-Pawlikowska, "Al limitare fra i mondi", in *Il Dibbuk*, 11-24; M.C. Steinlauf, "Fardibekt!": An-sky's Polish Legacy", in G. Safran, S.J. Zipperstein (a c.), *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford U.P., Stanford 2006, 232-251.

lituana del XIX sec., ben noti anche agli ebrei polacchi. Si tratta appunto dei motivi cardine del testo an-skijano: il ritorno dei morti dall'oltretomba (in particolare il ritorno di un innamorato allontanato e per questo morto tragicamente), l'impossibilità di trovare pace di un'anima che non ha potuto vivere pienamente i suoi sentimenti, la prossimità del mondo dei vivi e quello dei morti. Tutti questi elementi, già comuni al Romanticismo inglese, tedesco e slavo, sono stati presenti anche nel folklore nei territori orientali dell'ex Stato polacco-lituano, in particolare nella cultura lituana e rutena (bielorussa e ucraina), entrambe intrecciate tra loro e con la cultura polacca ed ebraico-ashenazita.

2. «L'esotica landa dell'arte ebraica»

La prima mondiale in yiddish del *Dibbuk* ebbe luogo il 9 dicembre 1920, trenta giorni dopo la scomparsa del suo autore, a Varsavia, presso il teatro-cinema Elizeum, di via Karowa, sul retro della centralissima via Krakowskie Przedmieście. La regia era di Dawid Herman. La compagnia teatrale Vilner Trupe era stata fondata a Vilna nel 1916 da attori formatisi sulle scene russe, con la collaborazione di Alter Kaczyzne, ma ben presto era divenuta itinerante, e aveva cominciato a collaborare con un energico uomo di teatro formatosi presso Max Reinhardt,⁷ Michał Weichert⁸ (vel Mikhl Vaykhert 1890-1967), insediandosi nei due centri più importanti e popolosi dell'ebraismo ashkenazita, Varsavia e Łódź. Lo spettacolo ebbe un inaspettato successo di pubblico (si calcola che nelle sue varie *tournées* sia stato rappresentato ben 300 volte, senza contare quelle all'estero), coinvolgendo i più vari strati della popolazione di origine ebraica, non solo membri dell'*intelligencja*, ma perfino ebrei ortodossi e chassidim, che in questo caso abbandonarono la loro intransigenza teatrofobica.⁹ Vi assistettero anche alcuni critici di primo piano, tra i quali l'autorevole Karol Irzykowski. La stampa polacca non registrò comunque l'avvenimento, anche perché il testo era ignoto e non era stato ancora tradotto.

Nella tarda primavera del 1921, Herman riprese il *Dibbuk* con un altro gruppo di attori, questa volta provenienti da Łódź e legati ad A. Kompaniejec: il dramma debuttò il 12 maggio a Cracovia, presso il Teatro

⁷ Weichert scriverà che An-skij stesso avrebbe desiderato che Reinhardt mettesse in scena il *Dibbuk*: cfr. V. Ivanov, "An-sky, Evgeny Vakhtangov, and the *Dybbuk*", in *The Worlds of S. An-sky*, 252-265.

⁸ Cfr. l'articolo di W. Fallek, "La tragica situazione del teatro ebraico", tradotto in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a c. di P. Bertolone e L. Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, 290 (già in *Nowy dziennik* 243, 5 settembre 1932, 8).

⁹ Un aneddoto molto diffuso narra che i guidatori dei tram segnalassero la fermata più vicina al teatro Elizeum ai numerosi ebrei che affollavano le loro vetture con il grido: «Fermata *Dibbuk*, scendere!»: cfr. Steinlauf, "Fardibekt!", 235.

di varietà di via Bocheńska, nel popolare quartiere ebraico di Kazimierz,¹⁰ ed ebbe una ventina di repliche. Herman era interessato a creare un ponte tra la cultura ebraica e quella polacca, rivolgendosi sia agli ebrei (non assimilati e assimilati) sia ai polacchi. Assieme al teatrologo Wilhelm Fallek organizzò quindi delle conferenze esplicative in polacco che permettevano al pubblico di comprendere i caratteri più salienti del testo di An-skij, servendosi della prima traduzione di Maksymilian Koren (Maksymilian Kornreich). Anche grazie a questo, in sala si cominciarono a vedere intellettuali polacchi e perfino sacerdoti cattolici.¹¹ Ciò malgrado anche in questo caso gli echi sulla stampa furono scarsi: sull'*Ilustrowany Kurier codzienny* apparve una breve nota in cui si accostava la figura del “fidanzato tragico” alla tradizione letteraria europea (in particolare a Romeo e Kordian, il protagonista eponimo del poema romantico di Juliusz Słowacki, 1834),¹² mentre sul quotidiano di Cracovia di ispirazione sionista *Nowy dziennik* fu pubblicato il testo delle conferenze dell’infaticabile Fallek. Quest’ultimo, che considerava *Il Dibbuk* «un notturno e un dramma mistico», poneva l’accento sugli elementi più universali della messa in scena di Herman, quali la scelta di vestire dei panni dell’Angelo della morte una vecchia mendicante, richiamando il tema cristiano della Danza macabra. Ancora nel 1933 lo stesso *Nowy dziennik* tornerà sul tema: «*Il Dibbuk*, questa straordinaria leggenda drammatica ... ha conquistato agli ebrei più amici e ... più di quanto poteva fare ogni zelante attivismo ... divenendo un ponte verso l’esotica landa dell’arte ebraica».¹³ A molti ebrei assimilati e non ebrei il dramma appariva quindi come una felice occasione per creare un innesto tra due culture e abbattere i muri tra la cultura polacca e quella yiddish, finora per lo più ignorata. La stampa ebraica appariva invece molto più scettica sulla possibilità dei polacchi di capire un testo «lontano da loro e più del teatro della remota Cina».¹⁴

Proprio l’esperienza della Vilner Trupe indusse il già citato Andrzej Marek – autore di teatro, regista e buon conoscitore della cultura chassidica – a redigere un’ulteriore versione del *Dibbuk* in polacco (dopo quelle, entrambe apparse a stampa nel ’22 a Leopoli e Cracovia, del già citato Maksymilian Koren e di J. Joelon con J. Rottersman). La traduzione di Marek sarà comunque la più apprezzata e sfruttata da tutte le

¹⁰ M. Bulat, “Łódzkie Dybuk w Krakowie”, in *Łódzkie sceny żydowskie*, 54-59.

¹¹ Id., 58.

¹² M. Sz(yjkowski), “Misterium żydowskie”, *Ilustrowany Kurier codzienny* 146 (1921) 2.

¹³ W. Fallek, “Z teatru żydowskiego: na pograniczu dwóch światów (Der Dybuk). Legenda dramatyczna Sz, An-skiego. Występ artystów łódzkich, *Nowy dziennik* 125 (maggio 1921) 3-5 (rist. in *Łódzkie sceny żydowskie*, 223-226).

¹⁴ Cfr. l’articolo di *Haynt* cit. in Steinlauf, “Fardibekt!”, 244.

successive le messe in scena in polacco.¹⁵ Marek intrecciò ripetutamente i suoi destini alla diffusione del *Dibbuk* in Polonia: non solo lo tradusse, ma collaborò a ben due sue diverse rappresentazioni, nel 1925 e nel 1932 (Teatro Civico di Łódź, regia di Karol Borowski); durante la realizzazione del film fungerà invece da interprete dallo yiddish e *mašgiah* (supervisore del cibo kosher).¹⁶ Egli ambiva a fondare un teatro ebraico in lingua polacca:¹⁷ decise perciò di mettere in scena autonomamente la propria riduzione del *Dibbuk*. Fu il primo tentativo riuscito, in lingua polacca, dopo altri progetti naufragati del teatro “Bagatela” di Cracovia e del “Wojciech Bogusławski” di Varsavia:¹⁸ ebbe luogo il 18 aprile 1925 presso il Teatro Civico di Łódź, con attori che provenivano dalla commedia. Nel testo erano stati innestati motivi appartenenti alla tradizione cristiana, come la folla di scheletri nel II atto.¹⁹ Lo spettacolo fu tuttavia seguito soprattutto dalla popolazione ebraica, che costituiva una delle comunità più popolose del centro manifatturiero. Il 29 maggio la rappresentazione si trasferì con più fortuna a Varsavia, presso il Teatro “Szkarłatna Mask” (La maschera scarlatta) di via Jasna, coinvolgendo più importanti attori del Teatro “Wojciech Bogusławski”, diretto da Wilam Horzyca, uno dei

¹⁵ Dopo la messa in scena del 1932, curata dallo stesso Marek insieme Zbigniew Ziemiński (regia di Karol Borowski), vanno ricordate quella del teatro “Odrodzone” di Varsavia (Stagione 1926-27, a cura di Piotr Hryniewicz e Wiktor Brumer), del Teatro Civico di Lublino (17 aprile 1929, regia di Józef Grodnicki e Edmund Szafranski, con i cori della sinagoga). Per maggiori particolari sulla sua messa in scena del '25 si veda E. Udalska, “Dybuk’ na scenach polskich”, in A. Kuligowska-Korzeniewska (a c.), *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Warszawa, 18-21 października 1993 roku*, Leyko, Łódź 1998, 168-181: 168-173.

¹⁶ Cfr. Mazur, *Dybuk*, 39.

¹⁷ Sull’interessante figura di Marek, giornalista dell’organo assimilazionista *Izraelita*, appassionato seguace del simbolista polacco Stanisław Przybyszewski, che fece conoscere il teatro yiddish in Russia, Inghilterra e nelle Americhe, mise in scena anche *Il Dio della vendetta* di Ash (1926), il *Golem* di H. Lewik (1928) e fu il primo in Polonia a servirsi di una scena circolare: si veda il capitolo V e la bibliografia della tesi di dottorato di M.C. Steinlauf, *Polish-Jewish Theater: The Case of Mark Arnshteyn. A Study of the Interplay among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish Culture in the Modern Period*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1988; Id., “Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater”, in Y. Gutman et al. (a c.), *The Jews of Poland between Two World Wars*, Brandeis U.P. – University Press of New England, Hanover NH 1989, 399-411; R. Sakowska, “Il teatro nel ghetto di Varsavia: 1940-1943”, in *Café Savoy*, 194-195.

¹⁸ Udalska, “Dybuk na scenach polskich”, 168.

¹⁹ Id., 169.

protagonisti della nuova scena teatrale polacca.²⁰ Questo fatto era assolutamente fuori del comune e suscitò scalpore. Il quotidiano popolare *Gazeta Poranna 2 grosze* commentò acidamente: «Attori di un teatro polacco mettono in scena un'opera ebraica diretti da un ebreo», mentre sull'altro fronte si definì la faccenda «un flirtare con i *goyim*».²¹ In questo modo il pubblico si fece quindi più variegato che a Łódź e i recensori più numerosi.

Ad occuparsi del dramma di An-skij furono non solo il giornale di Łódź *Kurier Łódzki* o il filo-sionista *Nasz Przegląd*,²² ma cinque tra le più prestigiose personalità della critica letteraria e teatrale polacca: Mieczysław Limanowski, Jan Lorentowicz, Tadeusz Boy-Żeleński, Franciszek Siedlecki, Karol Irzykowski.²³ Pur dichiarando dei dubbi sulla difficoltà dello spettatore a comprendere un *plot* un po' troppo intricato e a sintonizzarsi sulla poeticità di certe "superstizioni" ancorate al passato (problema su cui la critica progressista, ancor più se d'origine ebraica, si dibatterà a lungo), tutti si dichiararono interessati e affascinati da alcuni aspetti. Molti lodavano il fatto che Marek aveva evitato di scivolare in un facile effetto folkloristico, e aveva reso universali gli elementi esotici del dramma. Il pur distaccato Lorentowicz scriverà: «Ad ascoltare quelle scene pittoresche è difficile credere che quell'esotismo quasi asiatico sia qui vivo

²⁰ Come già accennato, l'importante teatro "Wojciech Bogusławski" aveva progettato di rappresentare il capolavoro an-skijano, ma il progetto non era andato in porto. Pare comunque che nel secondo dopoguerra Horzyca avrebbe contemplato nuovamente la possibilità di rappresentare il *Dibbuk*: cfr. Z. Osiński, *Teatr Dionizosa*, WL, Kraków 1972, 338.

²¹ Steinlauf, " 'Fardibekt!' ", 244.

²² Sulla messa in scena a Łódź: J. Appenzlak, "'Dybuk' na scenie polskiej w Łodzi", *Nasz Przegląd* 112 (1925); *Nasz Przegląd* 110 (1925), intervista con il direttore del Teatro Civico; B. Dudziński in *Kurier Łódzki* (21 aprile 1925); su quella a Varsavia: J. Appenzlak, "Dybuk", *Nasz Przegląd* 147-148 (1925).

²³ T. Boy-Żeleński, "Anski. Dybuk, legenda dramatyczna w 3 aktach", *Kurier poranny* 154 (6 giugno 1925), rist. in Id., *Flirt z Melpomeną wieczór VI*, Hoesick, Warszawa 1926, 52-58; J. Lorentowicz, *S. An-ski. Dybuk*, in Id., *Dwadzieścia lat teatru*, 3, Hoesiek, Warszawa 1933, 529-533; F. Siedlecki, "Teatr Szkarlatna maska: Dybuk Szymona An-skiego", in Id., *O sztuce scenicznej: artykuły i recenzje z lat 1910-1929*, a c. di W. Dudzik, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, 251-255; M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, a c. di Z. Osiński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, 388; K. Irzykowski, "Dybuk, legenda dramatyczna w 3 akt. wolny przekład i insc. A. Marka. Wyst.: Warszawa, Teatr Szkarlatna Maska 29", in *Pisma teatralne t. 1 1896-1926: recenzje i felietony, artykuły, listy otwarte*, a c. di A. Lam e J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, 314-319.

accanto a noi, separato appena da una parete».²⁴ Quasi identico sarà il giudizio di Boy Żeleński, un critico attento alle novità nel teatro ebraico:

... Si ha la sensazione di essere tornati da un viaggio in strani e remoti paesi. E questa sensazione di diversità è ancor più rafforzata dalla consapevolezza che quel mondo lontano esiste ed è proprio qui accanto a noi, a poche strade di distanza.²⁵

Sul *Dibbuk* si pronunciò anche l'autorevole settimanale *Wiadomości Literackie* per bocca del suo guru Antoni Słonimski, teatrologo e poeta:

È una bella opera contemporanea, che si fonda sul motivo di una superstizione e che trae la linfa più dalla magia della Cabala nera che dalle aride carte del Talmud ...

Słonimski, anch'egli di origine ebraica, sensibile al fascino di «scene di sapore meyrinkiano», era molto attento a non apparire troppo filosemita: nonostante le lodi al testo e alla rappresentazione, tendeva a prendere distanza dalle tradizioni popolari yiddish.²⁶ Ad ogni modo, benché attirassero un pubblico più vario, l'affluenza degli spettatori e il numero di repliche furono inferiori al successo riscosso dalla messa in scena in yiddish di Dawid Herman.²⁷

L'interesse dei critici aumenterà grazie alla poeticità dell'opera della versione in ebraico di Habima nel marzo dell'anno successivo a Varsavia (Teatro Nowości, nella periferica via Bielańska). La riduzione, firmata nel '22 dal regista armeno E. Vachtangov, ebbe un grande successo anche in Polonia per il suo rigore espressionista, i suoi richiami all'arte d'avanguardia (Chagall, Picasso), per il suo rifiuto di elementi mistici e folkloristici. Per motivi diametralmente opposti non piacque invece al primo regista del dramma, il già citato Dawid Herman, che le rimproverò di scadere in un simbolismo troppo astratto.

Prima di trasferirsi a Mosca nel '17, Habima era stata fondata nel 1912 a Białystok da Nachum Zemach, e si trovava ormai in esilio. Anche grazie alle sue radici, aveva stretti rapporti con i teatri polacchi: dopo Varsavia gli spettacoli vennero prontamente replicati a Łódź, Cracovia (teatro Bagatela), Vilna e Leopoli e recensiti da importanti critici teatrali e

²⁴ Il critico definì il *Dibbuk* molto interessante, ma «non un capolavoro»: J. Lorentowicz, *S. An-ski*, 529-530.

²⁵ T. Boy-Żeleński, "Anski, Dybuk", in Id., *Pisma*, a c. di J. Kott, 21, PIW, Warszawa 1964, 323.

²⁶ A. Słonimski, "Teatr Szkarłatna Maska: Dybuk, legenda dramatyczna w 3 aktach Szymona An-skiego: wolny przekład i inscenizacja A. Marka", in Id., *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1982, 37-38.

²⁷ Udalska, *Dybuk*, 173.

letterari.²⁸ La compagnia russo-ebraica sarebbe ritornata con il *Dibbuk* in Polonia in due successive *tournées*: nella primavera 1930 (Varsavia, Teatro Orfeum; Łódź; Cracovia, Teatro Bagatela) e in quella del 1938 (Varsavia, Teatro Nowości; Cracovia, Teatro Bagatela).²⁹ A queste repliche assistettero tra gli altri il futuro romanziere Julian Strykowski e il futuro regista teatrale Tadeusz Kantor.

L'interesse per il *Dibbuk* era comunque crescente, rafforzato nei primi anni '30 dal successo dell'opera omonima del compositore italiano Lodovico Rocca (*Dibuk: leggenda drammatica in un prologo e tre atti*). Rappresentata alla Scala nel 1934, essa fu replicata a Varsavia (Teatro Wielki) nel 1935, un anno prima della rappresentazione americana a Detroit. Durante un suo precedente soggiorno a Varsavia nel 1933 Rocca aveva stretto contatti con il coro della Grande Sinagoga perché cantasse nella sua opera:³⁰ forse anche per questo tutto il variegato mondo ebraico-polacco, perfino gli ambienti ortodossi, si mosse per andarlo a vedere.

Dunque nel periodo tra le due guerre, così coinvolto dalla modernità, la metafisica attirava inaspettatamente le folle. Irzykowski, collaboratore dell'organo socialista *Robotnik*, che aveva visto sia lo spettacolo della Vilner trupe che quello di Marek, lo aveva già scritto nel '25:

Nel "Dibbuk" c'è qualcosa delle tragedie greche, come una sorta di sezione di un mondo: vi è un microcosmo, altezze e bassezze umane, fedì ingenuè e fedì elevate. L'altezza è Khonen e il rabbino miracoloso che si trova a contatto con il mondo degli spiriti così contiguo a quello degli uomini, al limitare di due mondi, o anche il misterioso Meshulah. Un evento puramente umano con la sua filosofia che trascende la quotidianità diviene il punto di partenza di un grande processo che si spinge fino alle istanze più alte. C'è un afflato faustiano in questa poetica tensione a comprendere e a conquistare a un tempo la globalità del mondo: tensione verso la totalità – e qui andrebbe usato un termine scientifico – verso l'integrazione.³¹

3. Il ritorno dei morti

Vale ora la pena di soffermarci su un motivo centrale del *Dibbuk*, il ritorno dall'oltretomba dello spirito di un innamorato perito tragicamente.

²⁸ T. Boy-Żeleński, "Teatr hebrajski Habima", *Kurier poranny* 62 (1926), rist. in Id., *Pisma*, a c. di Jan Kott, 22, PIW, Warszawa 1964, 577-578; Id., "Habima", *Kurier poranny* 65 (1930), rist. in Id. (a c.), *Pisma*, 23, PIW, Warszawa 1964, 531-532; A. Słonimski, "Teatr Habima: Dybuk, sztuka w 3 aktach Anskiego", *Wiadomości Literackie* (14 marzo 1926).

²⁹ Sull'assidua presenza di Habima in Polonia si veda Magier, "Habima".

³⁰ Cfr. M. Fuks, *Żydzi w Warszawie*, Daszewice, Poznań 1992, 328. Nella Polonia dell'epoca alcuni cantori sinagogali avevano l'abitudine di esibirsi in teatri d'opera.

³¹ Irzykowski, "Dybuk", 319.

Esso è stato in genere messo in relazione con la demonologia ebraica, trascurando gli eventuali influssi di credenze di altra origine. Nel folklore di vari popoli del Nord Europa esistono invece leggende di origine altomedievale sui *revenants*, spiriti dei morti che sogliono tormentare i propri parenti e vicini. La tradizione slava ha un'ampia varietà di spettri di questo genere, spesso assetati di sangue. A volte si tratta di creature senza una vera colpa, come l'*albosta* o *albasta* slavo-orientale, bambini non battezzati o fanciulle che non hanno fatto in tempo a contrarre matrimonio prima di morire (con altre varianti polacche: *mamuny*, *odmienice*, *siubiele*, *lamie*). Spesso le ragazze morte prima di sposarsi o di aver avuto figli sono condannate a vagare in eterno nel vento.³²

Sotto il nome di *Zmora* (Fantasma dei sogni) o *Marcholt* (Marcolfo) è noto invece il demone notturno che penetra nel corpo di un peccatore morto facendolo uscire dalla tomba a mezzanotte per spaventare e ammaestrare i viventi.³³ L'unico modo per sconfiggerlo è tagliargli la testa finché rimane nella sua tomba. Questi fenomeni sono accomunati dalla credenza che le anime tornano dove hanno amato, vissuto e commesso i loro peccati. Sulla scorta della "riabilitazione" romantica, nel sec. XIX questi e altri demoni furono oggetto di vari studi in Polonia.³⁴

In ogni caso questi elementi del folklore comuni a vari popoli nord-europei tra il XVIII e il XIX secolo si propagarono in Europa anche in campo letterario. Nella cultura romantica nord-europea il motivo del ritorno tra i vivi comincia a coniugarsi con il sentimentalismo e a diluire i suoi aspetti più terrificanti. Vale la pena di ricordare come Gottfried Herder abbia inserito nei propri celebri *Volklieder* (1778) *Wilhelm und Margret. Ein Märchen Scottisch*, versione tedesca della ballata inglese raccolta da Thomas Percy *Margaret's Ghost*.³⁵ Ne era protagonista una giovane visitata dallo spettro del suo fidanzato morto, venuto per portarla con sé. Il testo ebbe un'ampia fortuna anche nel mondo slavo. In Polonia

³² M. Wantowska, "‘Dziady’ wileńsko-kowieńskie", in J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski (a c.), *Ludowość u Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1958, 274.

³³ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, 184-185; cfr. A. Podgórski, B. Podgórska, *Wielka Księga Demonów Polskich*, Kos, Katowice 2006.

³⁴ È caratteristica sotto questo profilo l'opera del filosofo e teosofo Bronisław Trentowski (1808-1869), professore dell'Università di Friburgo che intorno al 1847-48 compilò *Stowiańskie bogi i demony* (Dèi e demoni slavi), primo compendio sulla mitologia e demonologia pagana degli antichi slavi. Il manoscritto finì nelle mani di un divulgatore di origine ebraica, Joachim Szyc (vel Schütz, 1824-1896), che lo pubblicò a suo nome presso l'importante editore Salomon Lewental nel 1865 con il titolo *Stowiańscy Bogowie* (Dèi slavi). L'opera fu fonte di lavori posteriori (ad es. A. Lubicz, *Mitologia słowiańska*, 1911).

³⁵ [T. Percy], *Reliques of Ancient English Poetry*, III, Dodsley, London 1765, 119.

ebbe vari adattamenti: due ballate dallo stesso titolo *Małgorzata*, di Kazimierz Brodziński e di J.I. Kraszewski (adattamento da un canto popolare ceco) e *Cień Eweliny. Bajka* (L'ombra di Evelina. Favola) di J.U. Niemcewicz, in cui una fidanzata morta invita il suo amato a recarsi sulla sua tomba provocandone la morte.³⁶

Il Romanticismo slavo aveva nutrito un particolare interesse per il folklore. La nuova letteratura resuscitava e si ispirava a tradizioni popolari ancora vive, entusiasmandosi quando queste si rivelavano di matrice universale. Il suo rapporto con l'aldilà e gli spiriti fu sempre molto intenso.³⁷ Fino ad allora nei territori polacco-lituani solo certe credenze avevano tramandato simili motivi. I principali esponenti del movimento erano originari dei territori orientali dell'ormai spartito Regno polacco-lituano, abitati da lituani, bielorusi, ucraini ed ebrei, dove la fede negli spiriti e nel ritorno dei morti erano assai diffuse. Come ha notato Maria Janion, i Romantici polacchi portarono a una sorta di canonizzazione della morte, rompendo i tabù ad essa legati: fu una sorta di *libido mortis* recuperata dal Medio Evo e dal Barocco e felicemente innestata con il motivo sentimentale amoroso. L'esponente più importante anche da questo punto di vista è Adam Mickiewicz (1798-1855). In alcune lezioni sulla Letteratura slava al *Collège de France* affermerà:

La fede negli spiriti è uscita dal grembo del popolo slavo, si è propagata presso i Germani, i Celti ... Ci sono prove che tutte le favole sugli spiriti hanno una fonte comune e che provengono dai popoli slavi ... (i fantasmi sono) un fenomeno umano e naturale ... Il popolo slavo ha creduto soprattutto nell'esistenza dei cosiddetti spettri, elaborando perfino una teoria filosofica su di loro.³⁸

Per Mickiewicz, a differenza di altri pensatori del primo Romanticismo, paganesimo e Cristianesimo non erano antagonisti, ma si compenetravano;³⁹ i popoli slavi non solo credevano agli spettri, ma erano perfino i più idonei a comporre una nuova poesia su di loro. Nella poesia

³⁶ Cfr. S. Makowski, "Upiór sentymentalny", *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 22-21 (2002/3) 2.

³⁷ Cfr. i saggi di M. Janion, "Słowiańszczyzna, szaleństwo, śmierć", in Ead., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, 47-79; e *Polacy i ich wampir*, in *Zło i fantazmaty*, Universitas, Kraków 2001, 39-41.

³⁸ A. Mickiewicz, corso I, semestre I, lezione 15 (16 febbraio 1841), in Id., *Dziela*, VIII. *Literatura słowiańska. Kurs Pierwsz, Pótrocze I*, Czytelnik, Warszawa 1955, 186; corso III, lezione 16 (4 aprile 1843), in Id., *Dziela*, XI. *Literatura słowiańska. Kurs Trzeci i czwarty*, Czytelnik, Warszawa 1955, 119.

³⁹ Cfr. A. Mickiewicz, "Pierwsze wieki Historii polskiej", in Id., *Pisma prozą część*, III, Czytelnik, Warszawa 1955, 39 ss.

romantica la morte non costituiva un limite, le passioni erano destinate a superarla.

Mickiewicz rappresentò nella sua opera molti spettri e demoni dai caratteri non solo crudeli o macabri, ma anche umoristici, fiabeschi e sentimentali. Se in *Popas w Upicie* (Sosta ad Upita, 1825) il calvinista Kazimierz Siciński, leggendario traditore della patria del XVII secolo, è un *revenant* che terrorizza ogni notte la popolazione locale; in *Uciezka* (La fuga, in *Poezyje*, 1832) una fanciulla viene rapita dal fantasma del fidanzato morto in guerra e condotta con una cavalcata demoniaca fino alla sua tomba. Sedicente rielaborazione di un canto in polacco udito in Lituania, essa era in realtà un adattamento dalla celebre *Lenore* (1774), ballata del padre dello *Sturm und Drang* Gottfried August Bürger. I poeti polacchi la conoscevano bene attraverso la versione in lingua russa di Vasyly Žukovskij e ne erano entusiasti per la sua affinità con dei canti popolari lituani e bielorusi. Essa venne adattata in polacco in tre diverse versioni da due poeti molto vicini a Mickiewicz, Tomasz Zan (*Neryna*, 1818), Antoni E. Odyniec (sotto vari titoli, dal 1822 al 1825), oltre che da Krystyn Lach Szyrma (*Kamilla i Leon*, 1819).⁴⁰

Alcuni di questi motivi ritorneranno anche in parti del capolavoro di Mickiewicz *Dziady* (Gli Avi) scritte tra il 1820 e il 1823 nelle città della Lituania Kowno (Kaunas) e Vilna. Si tratta di un vero e proprio dramma etnografico, unico nel suo genere, ai confini tra due mondi, il naturale e il sovrannaturale, che mira a far riemergere le potenti radici poetiche della cultura popolare slava e lituana, in particolare le credenze pagane legate al culto dei morti, ancora vive anche nella contigua Bielorussia. In quei territori, densamente abitati da ebrei, erano nati sia Mickiewicz, poeta di lingua polacca (nei pressi di Nowogródek/Navahrudak), che lo stesso Anskij, drammaturgo e studioso di lingua russa e yiddish (nei pressi di Lepel, governatorato di Vitebsk).

Gli Avi sono una libera rielaborazione dell'antico rito omonimo dei *Dziady* autunnali, praticato in prossimità della festa dei Morti, in cui vengono richiamati gli spiriti dei morti (appunto, gli avi). Il poema si apre con una ballata intitolata *Lo spettro* (rimasta inedita fino al 1860) in cui un giovane respinto e suicidatosi per amore fa ritorno ogni anno mostrando il petto squarciato. Nella seconda parte del dramma l'azione si svolge invece in una piccola cappella di un cimitero, in Lituania, agli inizi del XIX secolo, la vigilia della Festa dei Morti. Il semplice popolo delle campagne partecipa al rito insieme al *guślarz* (in bielorusso гусяляр), figura che concentra in sé il ruolo di arcaico sacerdote, cantore e poeta,

⁴⁰ Lo confermano gli studi di M. Szyjkowski: "Dzieje polskiego upiора przed wystąpieniem Mickiewicza", *Rozprawy Akademii Umiejętności Wydział Filologiczny* 55 (1917) 339-406; cit. in J.M. Rymkiewicz, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont, Warszawa 2001, 62-63.

capace di instaurare un contatto con le anime dei trapassati bisognose di conforto. Sorta di sciamano, dotato di evidenti poteri metafisici, egli richiama i morti e chiede loro cosa desiderino: essi compaiono e si nutrono dei cibi simbolici che sono stati loro portati, come il papavero e l'assenzio, ma alcuni di loro si rifiutano di farlo lamentandosi. Il contatto tra i vivi e i morti è breve e avviene solo grazie al *guślarz*, all'interno di un rigido rito. Condannate a vagare senza pace sulla terra, le anime scompaiono. Tra i tormentati personaggi ci sono fanciulletti colpevoli di non aver mai provato sofferenze o sentimenti, una pastorella incapace di amare, un Malvagio Signore perseguitato dai suoi servi trasformati in uccelli rapaci e un misterioso spettro (*Widmo*) che tace e non partecipa al rito. Alla parte II segue direttamente la IV (la III sarà composta solo dieci anni più tardi e, pur ricollegandosi ad alcuni avvenimenti, avrà un'ambientazione molto diversa).

Nella parte IV del dramma si presenta una situazione diversa, ma simmetrica. Ci troviamo a casa di un prete uniate la sera prima della Festa dei Morti, forse nei primi anni '20 del secolo XIX. All'improvviso bussava alla porta un misterioso personaggio dalla mente sconvolta, vestito in maniera bizzarra, sorta di "ospite magico" (fig. 1).⁴¹ Egli racconta di un suo tragico amore, conclusosi con un suicidio nel giorno delle nozze della sua amata con un altro pretendente più ricco. Il dialogo con il sacerdote si rivela difficile, anche se si scopre che il giovane, folle o *revenant* che sia, è Gustaw, suo antico allievo. La II, IV e I parte degli *Avi* sono quindi popolate da anime dei morti suicidi per amore o incapaci di amare. Esse sono variazioni su uno stesso tema, su una stessa figura, ai confini tra vita e morte, che richiamano le credenze popolari secondo cui i giovani suicidi per amore avrebbero fatto ritorno nelle case delle amate e le avrebbero condotte sulla propria tomba facendole morire. L'amante infelice Gustaw non è tuttavia tanto inquietante: nel giorno dedicato al rito dei *Dziady* ripercorre il proprio calvario sentimentale nelle Tre ore di Amore, Disperazione e Avvertimento, scandite dallo spengersi di tre diverse candele. Rievocando il proprio tragico suicidio si trafigge con un pugnale, ma misteriosamente senza riuscire a ferirsi. Con lo scoccare della mezzanotte scompare.

Il dramma di Mickiewicz non solo ebbe il merito di nobilitare un antichissimo rito popolare, praticato ormai solo nelle campagne di varie zone orientali,⁴² ma anche di focalizzare l'attenzione degli studiosi, in un'epoca di grande interesse per l'etnografia slava e comparata, verso le

⁴¹ A. Ważyk, *Cudowny kantorek*, PIW, Warszawa 1979, 33.

⁴² In una voce dell'*Encyklopedia powszechna* (Enciclopedia Universale, 1861) dello studioso di tradizioni popolari Kazimierz W. Wójcicki e in un articolo di Mściśław Kamieński (in *Kurier Wileński*, 1862) si sosteneva che il rito era tuttora attuale nelle terre rutene: cit. in Wantowska, "Dziady", 220-221 e 293.

tradizioni popolari (ad esempio, canzoni che narrano di giovani innamorati morti tragicamente e ritornati a riprendersi le loro amate) legate a un rito ampiamente praticato nelle campagne ancora negli anni della Prima Guerra Mondiale⁴³ e ancora oggi non del tutto scomparso, nonostante il lungo dominio sovietico.

Gli *Avi* non solo rinfocolarono la battaglia tra Classici e Romantici, ma aprirono inoltre un acceso dibattito destinato a prolungarsi per oltre un secolo sulla loro veridicità etnografica, con un costante interesse degli studiosi del folklore otto e novecenteschi verso il dramma. Ricordiamo inoltre che, nonostante le censure, Mickiewicz era un autore ben noto in Russia, dove aveva trascorso vari anni della giovinezza e pubblicato alcune sue opere; la bibliografia delle traduzioni delle sue opere apparse in Russia occupa un intero volume.⁴⁴

Specie a cavallo tra Otto e Novecento si assiste a un rinnovato interesse degli scrittori russi verso gli *Avi*: l'attenzione crebbe in occasione del cinquantenario della morte dell'autore (1905). Ricordiamo le versioni giovanili di Ivan Bunin, del simbolista Solovëv e di Gorkij.⁴⁵ Tra i tanti traduttori ci fu anche lo scrittore di origine ebraica Vladimir Bogoraz (noto anche con lo pseudonimo N.A. Tan), uno dei fondatori della prima cattedra di etnologia all'Università di Pietrogrado,⁴⁶ che tradusse personalmente una breve composizione tratta dal ciclo degli *Avi*.⁴⁷

Le affinità tra il testo di An-skij e *Gli Avi* furono costantemente rilevate fin dagli inizi non solo dai critici polacchi, ma anche da vari organizzatori degli spettacoli, come W. Fallek o A. Marek. Non solo la figura del *meshulach* e la danza con i mendicanti, ma anche il tema dell'innamorato morto per amore e ritornato sulla terra potevano rifarsi a

⁴³ Id., 221.

⁴⁴ I. L'vovna Kurant, *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia Przekładów Oraz Literatury Krytycznej w Języku Rosyjskim Wydanych W Latach 1711-1975*, 3. Adam Mickiewicz: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1825-1981, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, 35-39.

⁴⁵ Zb. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Prace wrocławskiego tow., Naukowego, Wrocław 1962.

⁴⁶ Id., 26. Su Vladimir Germanovich Bogoraz (pseud. N.A. Tan (1865-1936) si veda la voce di Wikipedia alla pagina web http://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Bogoraz. An-skij lo aveva citato assieme ad altri etnografi nel suo saggio "Di ydishe folks-shafung" (1908): cfr. la versione inglese "Jewish Ethnopoetics", in H. Bar-Itzhak, *Pioneers of Jewish Ethnography and Folkloristics in Eastern Europe*, Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana 2010, 35.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Dekabristam* [trad. di *Do przyjaciół Moskali* (Agli amici Moscoviti, dalla III parte degli *Avi*)], in I. Fomin, *Sobranie ctichotvorenii' dekabristov*, I, Moskva 1906, 7-8; cfr. Barański, *Literatura polska*, 26.

modelli folklorici o letterari europei. Boy Żeleński aveva perfino ipotizzato che per gli stessi ebrei il *Dibbuk* potesse risultare esotico.⁴⁸

I recensori polacchi lo definirono invece «*Gli Avi ebraici*», ponendosi su posizioni diametralmente opposte a quelle di gran parte della stampa ebraica, che ne rimarcava l'unicità e la specificità culturale. Si disse che il suo intreccio non era «affatto estraneo» alla cultura polacca⁴⁹ e si rimarcò che la figura dello *tzaddik* ricordava quella del *guślarz*. Un altro nome ricorrente fu quello Stanisław Wyspiański, drammaturgo e pittore molto amato dagli intellettuali ebrei, che aveva costituito un modello per vari protagonisti della letteratura e teatro yiddish (S. Ash, Peretz, A. Weiter).⁵⁰ Più di un critico citò il suo importante dramma *Le nozze* (1901), vero e proprio mito per la cultura polacca, chiamando l'opera an-skijana «*Le nozze della cultura yiddish*».⁵¹ Se F. Siedlecki scriverà che le affinità con la tradizione polacca erano più mistiche che letterarie,⁵² gli accostamenti a Mickiewicz e Wyspiański furono condivisi da quasi tutti i recensori polacchi.⁵³ D'altra parte proprio l'individuazione di certe analogie con la tradizione polacca costituì il principale capo d'accusa di scarsa originalità del film di Waszyński da parte della critica Stefania Zahorska, anch'essa di origine ebraica, che lo stroncò.⁵⁴

Se il confronto con la cultura romantica e simbolista fu la chiave fondamentale con cui venne e in parte viene ancor'oggi recepito dai polacchi il dramma di An-skij,⁵⁵ per gli altri invece esso fu ricondotto a

⁴⁸ Boy Żeleński, *Teatr Szkarlatna maska*, 53.

⁴⁹ Siedlecki, *Teatr Szkarlatna maska*, 252.

⁵⁰ R. Węgrzyniak, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, in *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, Baran i Suszczyński, Kraków ... , 165-189.

⁵¹ Lorentowicz, *S. An-ski. Dybuk*, 530. Cfr. Irzykowski, *Teatr Szkarlatna maska*, 314.

⁵² Siedlecki, *Teatr Szkarlatna maska*, 251.

⁵³ Lorentowicz, *S. An-ski. Dybuk*, 530; Słonimski, *Teatr Szkarlatna Mask*, 37-38; K. Irzykowski «Pare che (An-skij) conoscesse i drammi di Wyspiański e che ne abbia subito l'influsso»: Irzykowski, *Dybuk*, 314.

⁵⁴ Zahorska giudicava Waszyński un regista assai poco adatto a dirigere il *Dibbuk* e temeva che potesse recare «vergogna al cinema polacco». Vedendo forti analogie recitative tra lo *tzaddik* e il *guślarz* dei *Dziady* di Mickiewicz, giudicò il film poco originale: S. Zahorska, «Nowe filmy», *Wiadomości literackie* 44 (1937) 6.

⁵⁵ Cfr. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, IV, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, 406; Madeyska-Pawlikowska, «Al limitare fra i mondi»; R. Pawłowski, R. Węgrzyniak, *Polsko-żydowskie Dziady*; Cfr. anche A. Kuligowska-Korzeniewska, «Żydowskie 'Dziady', czyli 'Dybuk'», *Rzeczpospolita* (15 gennaio 2009), anche on-line: http://www.rp.pl/artykul/120621,220860_Zydowskie_Dziady__czyli_Dybuk.html. Un capitolo a parte della recezione del *Dibbuk* riguarderebbe il teatro del geniale Tadeusz Kantor che ha intessuto intorno al ritorno dei morti buona parte della sua

fonti strettamente ebraico-ashkenazite: la demonologia e il misticismo ebraico, le leggende chassidiche. È naturale quindi che la forte tendenza autoreferenziale della critica polacca – da secoli persuasa del proprio primato culturale rispetto alle sue numerose minoranze – sia stata oggetto di forte stigmatizzazione; Elżbieta Ostrowska l’ha attribuita a un meccanismo di appropriazione e «familiarizzazione dell’Altro».⁵⁶ D’altra parte, è difficile astrarre certi elementi del *Dibbuk* dalla tradizione europea in generale e polacco-lituana in particolare. Vari suoi aspetti, legati soprattutto al *plot* sentimentale, sono nuovi rispetto alla demonologia ebraica e sembrano comunque derivare da incroci più complessi. Per questo, certa determinazione a ricondurre a ogni costo il *Dibbuk* a una sola matrice culturale (come quando si vuol far derivare i suoi elementi macabri da un non meglio specificato “Gotico chassidico”),⁵⁷ mi appare forzata e poco fertile. Nel testo di An-skij emerge invece un certo sincretismo, più o meno consapevole. La stessa danza con i poveri di Leye ha ispirato varianti di *Totentanz* nelle varie messe in scena e nel film del ’37, mostrando come il testo non fosse così estraneo alla poetica del simbolismo e delle avanguardie europee; Irzykowski vi ha intravisto perfino un influsso di Strindberg e del drammaturgo espressionista Walter Hasenclever.⁵⁸

Come già accennato, è possibile anche individuare dei sottili fili che legano la *love story* metafisica del *Dibbuk* al motivo del fidanzato-*revenant* del folklore slavo, della poetica romantica e in particolare di quella degli Avi mickiewicziani:

1. come la IV parte degli *Avi*, *Il Dibbuk* è un’opera visionaria che pone al suo centro il ritorno di un’anima inquieta di un giovane morto a causa di un amore reso irrealizzabile da motivi economici e sociali;

2. come Gustaw, Khonen è un’individualità forte che non accetta l’ordine costituito ed entra in contrasto con la propria comunità;

3. come Gustaw, Khonen presenta aspetti affini a quello del *revenant* o ai fidanzati ritornati dall’Aldilà del gotico preromantico e romantico, ma non è in fondo realmente minaccioso per l’amata che desidera seguirlo. Entrambi non hanno veri propositi di vendetta, ma solo bisogno di denunciare un’ingiustizia: sono dei sentimentali, persuasi che l’amore superi i limiti imposti dall’opportunità sociale ed economica;

poetica: come già detto, l’artista aveva visto lo spettacolo di Habima prima della guerra.

⁵⁶ E. Ostrowska, “Der Dybbuk, The Dybbuk”, in P. Hames (a c.), *The Cinema of Central Europe*, Wallflower, London 2005, 33.

⁵⁷ I. Konigsberg, “‘The Only ‘I’ in the World’: Religion, Psychoanalysis and *The Dybbuk*”, *Cinema Journal* 36/4 (1997) 22-42.

⁵⁸ Irzykowski, *Dybuk*, 319. Cfr. il riferimento del regista K. Warlikowski a Maeterlink in Gruszczyński, “Rozmowy”.

4. nel *Dibbuk* la tomba dei due fidanzati uccisi nel pogrom di Chmielnicki funge da elemento premonitore e di attrazione: è qui che Leye invita il fidanzato alle proprie nozze e canta una ninna-nanna per i loro figli mai nati. Fin da Bürger e i suoi imitatori la tomba era un *topos* fondamentale delle ballate sui *revenants* che rapivano le loro fidanzate;

5. la comunità (nei *Dziady* il semplice popolo che ha fede nelle antiche credenze) raccolta attorno al protagonista ha un ruolo corale importante sia nel testo di An-skij sia in quello di Mickiewicz;

6. il personaggio del misterioso Messaggero, il *meshulach*, ha un ruolo affine a quello del mago-sacerdote *guślarz*;

7. il *Dibbuk* è un dramma etnografico come la II e IV parte degli *Avi*, in cui sono al centro sia le credenze popolari sui morti trasformati in demoni, sia un rito che mette in contatto mondo terreno e sovrannaturale. In entrambi i testi gli antichi riti hanno un ruolo catartico e riportano l'ordine in una situazione che minaccia di precipitare nel caos;

8. An-skij ricorre come Mickiewicz a canzoni, ballate, ninnenanne ecc.

Va detto, infine, che l'autore degli *Avi* era una vera e propria autorità per gli ebrei polacchi (Isaac B. Singer lo ha definito «il grande dei grandi»⁵⁹), sia per il ruolo da lui attribuito al popolo ebraico nella storia polacca ed europea, sia per le influenze della mistica ebraica sul suo messianesimo, sia infine per la leggenda delle sue origini ebraiche. Non possiamo escludere che An-skij potesse conoscere le parti degli *Avi* più affini ai suoi interessi, se non altro attraverso fonti russe. Va rilevato che altri scrittori ebrei polacchi di lingua yiddish, come Solomon Ash (nel dramma *Sabbatai Zevi*) o Isaac Peretz avevano subito analoghe influenze dal teatro di Wyspiański.⁶⁰ In ogni caso, l'etnologo ebreo-russo poteva non ignorare il motivo del ritorno dei morti, così presente anche nelle terre rutene in cui si era svolta la sua spedizione etnografica. Nei territori dell'antico *Commonwealth* polacco-lituano il folklore slavo e quello ebraico erano continuamente in contatto osmotico.

Nel periodo tra le due guerre la critica polacca ha colto soprattutto gli aspetti meno specificamente ebraici del *Dibbuk*, entusiasmandosi per il fatto che una così "esotica" diversità (il povero mondo dello *shtetl*) potesse inaspettatamente rappresentare questioni e temi universali della cultura

⁵⁹ Isaac Varshavsky (Isaac Bashevis Singer), "Fun der alter un nayer heym", *Forward* (20 marzo 1964), cit. in C. Shmeruk, "Isaac Bashevis Singer and Bruno Schultz", *The Polish Review* 36/2 (1991) 161-167: 163.

⁶⁰ Cfr. Siedlecki, *Teatr Szkarlatna maska*, 255 (in cui si cita anche un articolo di Michal Delines apparso sulla rivista francese *Temps*); C. Shmeruk, *Peretses yi'esh-vizye*, Yidisher Visnshaflekher Institut - YIVO, Nyu-York 1971, 13-16; cit. in M.C. Steinlauf, "Paura di Purim: Y.L. Peretz e la canonizzazione del teatro yiddish", in *Café Savoy*, 82.

europea e che la metafisica di un mondo arcaico e primitivo fosse una nuova chiave per guardare alla contemporaneità. Il frequente richiamo a modelli polacchi romantici e simbolisti s'iscrive in un più generale riferimento a una tradizione collettiva europea, dalla tragedia greca a Shakespeare⁶¹ e dal Simbolismo all'Espressionismo. Il *Dibbuk* è apparso perciò come una specie di ponte, più o meno stretto a seconda delle diverse prospettive ideologiche, tra la nuova cultura yiddish e la secolare tradizione occidentale. Tutto ciò collideva naturalmente con la sua recezione da parte di ampi strati dell'ebraismo polacco come opera identitaria, diversa da ogni altra, destinata ad aprire una fase di rinnovamento. Dopo la tragedia della *Shoah* questo difficile dialogo non ha avuto la possibilità di svilupparsi e per molti versi la bipolarità delle interpretazioni ancora oggi sembra essere rimasta la stessa.

⁶¹ Cfr. la già citata recensione alla messa in scena della Vilner Trupe a Cravovia in cui si asseriva che il fidanzato tragico avrebbe potuto essere benissimo un Kordian o un Romeo: Sz(yjkowski), "Misterium żydowskie", 2; cfr. Lorentowicz, *S. An-ski. Dybuk*, 531.



DZIADY, część IV

Rys. Czesława Jankowskiego

*... ktoś to jest na progu?
ktoś ty taki? ... po co? ... na co?
Ach, trup, trup! upiór, ladaco!*

Fig. 1 - Illustrazione di Czesław Jankowski per *Gli Avi* di Mickiewicz.

ELEONORA UDALSKA

Il *Dibbuk* sulle scene polacche *

1. *Fra le due guerre*

I primi tentativi di mettere in scena il *Dibbuk* in polacco non sono mai andati in porto: né a Cracovia, malgrado le lunghe settimane di preparazione al “*Bagatela*”, né a Varsavia, al Teatro “*Bogusławski*”. Quest’opera realistica di personaggi mistici, come l’avrebbe definita An-ski stesso, aveva un sostenitore convinto in Marek Arnsztejn – come autore e regista meglio noto con lo pseudonimo di Andrzej Marek – il quale, avendo tradotto egli stesso il dramma dallo yiddish, riuscì infine a richiamare l’interesse di Kazimierz Wroczyński, allora direttore del Teatr Miejski (Teatro Comunale) di Łódź. Dopo numerose difficoltà e attacchi da parte dei nazionalisti, Wroczyński affidò le sorti del dramma allo stesso Marek, convinto che la rappresentazione di un testo così complesso e radicato nella tradizione della cultura ebraica avrebbe potuto essere affrontata solo da un regista in possesso di una buona conoscenza del mondo hassidico, della qabbalah e dei costumi ebraici. Dopo aver letto il testo, Wroczyński volle inoltre che il *Dibbuk* fosse messo in scena come dramma completamente «mistico, con soppressione pressoché totale del folklore».¹

In quel tempo An-ski era considerato dall’opinione corrente come una specie di resurrettore del mistero. Marek, da parte sua, non volle seguire la via della rappresentazione tradizionale già avviata dalla Vilner Trupe. Elaborando l’immagine scenica, dovendo rappresentare realisticamente il mondo sovrasensibile, egli pensò alle esperienze del teatro espressionista;

* Una prima versione di questo articolo, “*Dybuk na scenach polskich*”, è apparsa in A. Kuligowska-Korzeniewska (a c.), *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Warszawa, 18-21 października 1993 roku*, Leyko, Łódź 1998, 168-181; è stata qui aggiunta una nuova sezione conclusiva. La traduzione dal polacco è di Francesco Annicchiarico e Dorota Hartman.

¹ “Wywiad z p. dyr. T. Miejskiego w Łódźi” [Intervista al direttore del Teatro Comunale di Łódź], *Nasz Przegląd* n. 110, 1925.

senza trascurare l'aspetto classista del conflitto sull'arte.² D'altra parte i suoi attori lavoravano di solito nella commedia, né erano abituati alla disciplina richiesta da una direzione artistica unitaria. In ogni caso, alla prima rappresentazione del 18 aprile 1925 la critica mostrò apprezzamento per il lavoro, anche se non mancarono voci critiche.

Con la messa in scena di Łódź, Marek avviò l'elaborazione di una piattaforma artistica incentrata, secondo le sue parole, «sul reciproco amarsi delle persone, senza considerare quale Dio si stia pregando e in quale lingua si esprimano gioie e dolori».³ La rappresentazione del *Dibbuk* al Comunale fu un tentativo di abbattere il muro fra due culture vicine: «presentando questo dramma – spiegò il presidente del consiglio comunale di Łódź, il dr. Fichna – il Teatro intende rivolgersi non solo al pubblico ebraico, ma anche a quello cristiano, che in questo modo potrà conoscere il valore del *Dibbuk*».⁴ I critici riferirono come la rappresentazione fu effettivamente accolta con entusiasmo, e che alla prima messa in scena la sala era gremita. L'interesse per il dramma si doveva in effetti alle famose e già leggendarie messe in scena della Vilner Trupe e di Habima. Purtroppo non sappiamo quante repliche furono effettuate in quella stagione, né quale fosse la compagine degli spettatori.

Cosa fu particolarmente percepito nella rappresentazione di Łódź del *Dibbuk*? Sulle pagine del *Kurier Łódzki*, Bolesław Dudziński scrisse dopo la prima:

Il *Dibbuk* è avvolto nelle nebbie di un romanticismo del tutto estraneo ai tempi moderni, intriso di luci mistiche ultramondane; è davvero una creazione scenica fuori dal comune, pietra miliare della fama dell'autore, morto cinque anni fa.⁵

Lo stesso critico sottolineò l'abile lavoro registico, la bellezza delle scene di gruppo e le due interpretazioni fortemente espressive di Chanan e Lea. Il ritmo dello spettacolo parve tuttavia troppo lento e slegato da quello della musica di accompagnamento.

Da un'altra prospettiva, Jakub Appenzlak lodò nel primo atto «i magnifici interni e la sinergia degli artisti», trovando «ottime le maschere

² Si veda K.A. Lewkowski, "Teatr Miejski w Łodzi 1918-1931" [Il Teatro Comunale di Łódź, 1918-1931], in S. Kaszyński (a c.), *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978* [Il teatro di via Cegielniana. Note dalle cronache teatrali di Łódź, 1844-1978], Łódź 1980, 123-159.

³ T. Boy-Żeleński, *Pisma* [Scritti], XXIII, PIW, Warszawa 1965, 515; cf. anche *Nasz Przegląd* del 30 luglio 1929.

⁴ J. Appenzlak, "'Dybuk' na scenie polskiej w Łodzi", [Il *Dibbuk* sulla scena polacca di Łódź], *Nasz Przegląd* n. 112, 1925.

⁵ B. Dudziński, "Dybuk", *Kurier Łódzki* del 21 aprile 1925.

e i costumi, i movimenti, la mimica e il tono, il canto e il ballo dei ḥassidim». Nel secondo atto, denso di effetti di luce («fantastico il gioco di luci, colori e sfumature, rendendo fantasmagorica la danza della morte»), «mancava il contrasto tra la folla dei mendicanti e il ricco Sender». ⁶ Il regista avrebbe messo a confronto Lea e la folla dei mendicanti solo in un'occasione, circondando tutti con una fila di scheletri e spegnendo le luci, creando così una messinscena plastica, ma con un effetto espressionista che avrebbe posto in secondo piano il misticismo del dramma e la sua connotazione filosofica. Anche per Appenzlak il pezzo forte del dramma erano le scene di gruppo e specialmente quella nella festa nuziale, in cui era fedelmente riproposto il rituale ebraico. Non sembra invece che il terzo atto – in cui s'introduce lo spettatore al confine fra i due mondi, tra le leggi della qabbalah, della fede e del mito – abbia suscitato nel critico particolari emozioni: lo si dice preparato male, e che gli attori in generale non avevano ben compreso il significato dell'opera.

Molti elogi furono riservati a Tadeusz Białoszczyński nel ruolo di Chanan e a Stefania Jarkowska nel ruolo di Lea, «impressionante nelle scene di possessione». ⁷ D'altra parte non sembrò che gli altri interpreti padroneggiassero i ruoli e, di conseguenza, la resa dello spettacolo ne risultava indebolita. Lo żaddik di Konstany Tatarkiewicz era un rabbi di provincia, non un taumaturgo, una guida spirituale di ḥassidim e potente vicario di Dio; soprattutto, mancava di maestà e dell'energia richiesta dal suo compito di governare i vivi e i morti. Tatarkiewicz non riuscì dunque a ben rappresentare il ponte fra le leggi tradizionali e le credenze popolari. Allo stesso modo, come testimoniato da Appenzlak, il Mešulah di Wincenty Wybrański «non è riuscito a staccarsi dalla massa dei batlanim o dei ḥassidim, né a evocare quella figura mistica dalle cui labbra giunge la volontà della coscienza popolare ... Non è stato in grado di portare in una sola persona il ruolo destinatogli di coro da tragedia greca». ⁸ Nonostante avesse studiato bene la parte, anche la voce troppo debole e flebile di Wybrański non gli permise di esprimere appieno il senso morale del dramma. Nella prima rappresentazione fu posto particolare accento sugli elementi di ritualità. Vari mezzi visivi – fra cui le accurate scenografie, opera di Bolesław Kudewicz, e il fantastico gioco di luci – ebbero il compito di avvicinare lo spettatore alla diversità dei costumi ebraici, cercando di catturarne l'interesse focalizzando l'attenzione sulla ricchezza di una cultura ai più sconosciuta.

Un mese dopo, il 29 maggio 1925, Andrzej Marek replicò il *Dibbuk* al Teatro “Szkarałatna Maska” di Varsavia (in ul. Jasna 3), in una versione con nuove scenografie di Józef Wodyński. Il critico del *Nasz Przegląd*

⁶ Appenzlak, “Dybuk”.

⁷ Dudziński, “Dybuk”.

⁸ Appenzlak, “Dybuk”.

salutò l'opera come contributo all'abbattimento del reciproco muro d'indifferenza ebraico-polacco, e scrisse:

Il *Dibbuk* nei teatri polacchi. Un capolavoro ebraico in un teatro polacco della capitale! Per la prima volta dopo molti, molti anni, si è data voce a un poeta ebreo ed è stato compiuto uno sforzo artistico notevole per far percepire ai polacchi lo spirito creativo di un teatro più estraneo di quello della lontana Cina. C'è stato un cambiamento nell'atteggiamento degli intellettuali polacchi nei confronti degli ebrei, o, quanto meno, siamo appena entrati nella fase del cambiamento?⁹

Per i critici di Varsavia, la rappresentazione fu paragonabile alla scoperta di un continente sconosciuto. Un elemento, in particolare, si rileva dalle recensioni: un grande stupore per il fatto che «un esotismo quasi orientale», come notò Jan Lorentowicz, «esistesse così vicino a noi, proprio al di là del muro».¹⁰ I critici provarono dunque a comprendere e a spiegare questo esotismo, ricercandone le fonti poetiche e non limitandosi, com'era avvenuto a Łódź, a commenti laconici. La critica provò invece a riflettere sul misterioso successo del *Dibbuk*, sulla sua struttura, sui suoi collegamenti con il dramma romantico e con Stanisław Wyspiański. L'opera di An-ski fu decisamente nobilitata e giudicata il prodotto di un vero talento drammatico.

Dopo l'esperienza di Łódź, lavorando con gli ottimi attori del Teatro "Bogusławski" di Varsavia – i quali, come fu maliziosamente rilevato dalla *Gazeta Poranna 2 grosze*, si ritrovarono alle prese con un'opera ebraica e diretta da un ebreo – Marek riuscì ad allestire lo spettacolo in forma non solo nuova, ma anche più equilibrata. In particolare egli dedicò speciale attenzione all'atmosfera e al ritmo delle scene di gruppo, eliminando parecchi "ebraismi".¹¹ La rappresentazione nella capitale mise ulteriormente in luce la spiritualità del dramma: «la pièce ha destato profonda impressione, grazie alla sua profondità, sagacemente evidenziata

⁹ J. Appenzlak, "Dybuk", *Nasz Przegląd* n. 147, 1925. Nel numero 146 di *Nasz Przegląd* è indicato l'intero gruppo dei realizzatori dell'opera, e che gli spettacoli avrebbero avuto inizio alle otto della sera.

¹⁰ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru* [Vent'anni di teatro], III, Hoesick, Warszawa 1933, 530.

¹¹ Antoni Słonimski ebbe tuttavia un'impressione diversa: «Va poi sottolineato il buffo accento di alcuni comprimari, i quali dovendo impersonare degli ebrei hanno pensato bene di recitare con un accento yiddish; che è come recitare le opere francesi con accento francese»: A. Słonimski, *Gwalt na Melpomnie* [Lo stupro di Melpomene], Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, 38.

da Marek» annotò Mieczysław Limanowski.¹² Anche Tadeusz Boy-Żeleński riconobbe che «l'avvicendamento di vivi e morti e il continuo alternarsi di vita mondana e ultraterrena, che si può intendere ... come uno degli aspetti della nostra vita interiore» suscitò forte emozione.¹³

Si direbbe che sin dall'inizio questo allestimento non sia stato inteso come rappresentazione di un mistero popolare – il *Dibbuk* della Vilner Trupe – ma piuttosto come dramma del subconscio, teso a portare a galla aspirazioni ancestrali e tensioni interiori. Una cosa è certa: lo spettacolo di Varsavia fu ben lontano da una semplice rappresentazione folklorica. Il regista non speculò sull'ebraismo: anzi, fece il possibile per costruire un mondo pervaso di archetipi culturali, mostrandone la ricchezza e la forza nella costruzione d'insieme. Tuttavia non sempre gli attori sono all'altezza del compito, e le note sulle prestazioni sono laconiche e contraddittorie. Non sappiamo molto, inoltre, sulle soluzioni di scena e sul ruolo della musica, così presente nel dramma originale. Nelle recensioni si rileva spesso lo spostamento d'accento nel ruolo dello *zaddik* di Miropol (Wojciech Brydziński) rispetto a quelle della troupe di Vilna. Nella rappresentazione di Marek, lo *zaddik*, «caratterizzato da sfumature di tragica austerità e forza spirituale»,¹⁴ era «una guida e un pastore d'anime»: ¹⁵ un riferimento per la comunità ma anche per l'immaginario del popolo. Punto culminante era il momento dell'esorcismo, che il regista volle mostrare quasi come un momento di estasi religiosa. Dopo questa scena, lo *zaddik* si ritira in secondo piano: gli eventi si susseguono ormai oltre la sua sfera di potere. Di Lea (Zofia Mysłakowska), Słonimski scrisse che «era ripiegata su sé stessa, indifesa, vinta dal fatalismo del suo amore»; ¹⁶ altri ne notarono la plasticità nei gesti e la vitalità nell'espressione degli occhi, ma nessuno fu soddisfatto della sua voce, definita flebile e disarmonica (specie nella scena del dialogo con il *dibbuk*).

Il ruolo minore dell'anziana balia di Lea, Frade (Ewa Kumina), fu definito «un vero capolavoro ... uno studio originale sullo spirito e sul matriarcato ebraico». ¹⁷ Il misterioso *Mešulah*, declinato da Marek come incarnazione della Coscienza, ma un po' arido e affettato nella versione di

¹² M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940* [Spiritualità e maestria. Recensioni teatrali 1901-1940], a c. di Z. Osieński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, 388.

¹³ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII [1987]: 322.

¹⁴ Lorentowicz, *Dwadzieścia lat*, 532.

¹⁵ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII: 322.

¹⁶ Słonimski, *Gwalt*, 37.

¹⁷ J. Appenzlak, "Dybuk", *Nasz Przegląd* n. 148, 1925. Si veda anche E. Breiter, "Teatry warszawskie" [Teatri di Varsavia], *Świat* n. 24, 1925.

Wiesław Gawlikowski, non riuscì a convincere come mediatore fra i due mondi. Il personaggio di Chanan (Wiktor Biegański) rifletteva poi un solo aspetto: l'amore romantico per Lea, intento a cantillare il Cantico dei Cantici con un'immagine, come scritto da Boy-Żeleński, da eroe romantico, non da ḥassid alla ricerca della «verità nel peccato». Lo spettacolo sarebbe stato, inoltre, penalizzato dall'interprete di Sender, Marcin Bay-Rydzewski, mostrato soltanto come un ricco arrogante. Non sembra che al tema faustiano e delle leggi della qabbalah sia stato dato, infine, giusto risalto.

Boy-Żeleński analizzò la rappresentazione dalla prospettiva del semplice spettatore:

eccoci innanzi all'ennesimo interno di una sinagoga, che è sia un santuario sia un locale pubblico; assistiamo a un rito nuziale; vi è infine la scena possente del processo innanzi al rabbino. Quando alla fine del terzo atto cala il sipario, si ha la sensazione di essere tornati da un paese lontano, remoto. E quest'aria di alterità è determinata anche dalla consapevolezza che questo paese remoto è proprio qui, intorno a noi, a pochi isolati di distanza.¹⁸

Queste sono, in sintesi, le informazioni disponibili sulle prime due messe in scena polacche del *Dibbuk* di An-ski, realizzate da Andrzej Marek. Entrambe sono rilevanti per la letteratura teatrale sul periodo compreso fra le due guerre e videro la luce in un contesto sociale preciso che, allo stesso contempo, contribuirono a determinare. La metafora delle anime che non trovano un posto per esistere, e come l'amore di due amanti possa essere più duraturo della loro stessa vita, mostrarono al pubblico polacco alcuni archetipi presenti nella tradizione culturale ebraica; le rappresentazioni proiettarono inoltre il *Dibbuk* oltre il mondo yiddish e del ghetto sociale ebraico. La critica teatrale vi intravide, inoltre, collegamenti con la tradizione del dramma romantico polacco sia nel tessuto poetico, sia nella filosofia mistica.

Tuttavia né la messa in scena di Łódź, né quella di Varsavia replicarono la fortuna del *Dibbuk* della Vilner Trupe, sia per quanto riguarda il numero di repliche, sia per afflusso di spettatori, sebbene ne abbiano avviato la stagione della varie rappresentazioni in lingua polacca. Annoteremo le più rilevanti: al Teatro Rinnovato di Varsavia nella stagione 1926/1927, sotto la direzione artistica di Piotr Hryniewicz e quella letteraria di Wiktor Brumer; al Teatro Comunale di Lublino, stagione 1928/1929 (la prima il 17 aprile), nella versione curata da Józef Grodnicki ed Edmund Szafrąński, con scenografie di Bronisław Rysiewski e un'orchestra (più il coro della sinagoga); al Teatro Comunale di Łódź, nella versione di Zbigniew Ziemiński e Andrzej Marek, diretta da Karol

¹⁸ Boy-Żeleński, *Pisma*, XXII: 323.

Borowski, nella stagione 1931/1932 (la prima il 23 aprile; 6 repliche). In tutte queste rappresentazioni fu utilizzata la traduzione di Andrzej Marek.

2. Dopo il conflitto

Nel periodo successivo alla II Guerra Mondiale nuovi capitoli si aggiunsero alla vita scenica del *Dibbuk*. Tre gli allestimenti più rilevanti: il primo fu quello del Teatr Żydowski (Teatro Ebraico) di Varsavia, con prima il 16 febbraio 1957, a cura di Abraham Morewski, spettacolo poi portato sui palcoscenici di molte città polacche; 2) il secondo fu realizzato più di trent'anni dopo, allo Stry Teatr (Teatro Vecchio) di Cracovia, con prima il 12 marzo 1988, per la regia di Andrzej Wajda; il terzo al Teatro "Stefan Jaracz" di Łódź, con prima il 21 aprile 1993 nell'ambito degli eventi per il cinquantesimo anniversario della Rivolta del Ghetto di Varsavia, per la regia di Waldemar Zawodziński, le scenografie di Barbara Wesolowska, la musica di Piotr Hertel e le coreografie di Janina Niesobka, sulla versione del testo di Michał Friedman.

Vi furono però anche vari allestimenti in yiddish, sempre del Teatro Ebraico di Varsavia, ove si mise per la prima volta in scena il testo di Anski sin dal 1956, subito dopo l'"Ottobre polacco". Il teatro nazionale si scrollava di dosso, lentamente, il pesante grigiore del socialismo reale.

Il Dibbuk diretto da Chewel Buzgan, con messa in scena ed elaborazione drammaturgica di Abraham Morewski (scenografie di Edward Grejewski e Józef Pasmanik, musica di Albin Wolusa), s'ispirava ad atmosfere popolari, e in effetti fu trattato come un'opera popolare (figg. 1-2). Fu aggiunta una doppia identità ai personaggi, affinché costituissero una specie di coro; i recitativi di Chanan, di Lea, dello *zaddik* e le danze ebbero connotazione più musicale. Nello spettacolo furono anche enfatizzate le sfumature bibliche, i toni ancestrali dei recitativi sacri e dei canti *ḥassidici* un tempo cantati nei piccoli villaggi di confine. La scenografia era uniformata al tono dello spettacolo: la sinagoga, dalla struttura tripartita come un antico trittico; il pervinca del panorama desertico, che richiama il paesaggio biblico; i mendicanti *plasmati* sui disegni di Rembrandt; il *Mešulah* con una tunica intrisa dal verde dei riflettori, simile all'*Ebreo verde* di Chagall; tutto mostrava la plurisecolare ed eterna cultura ebraica.

Nella scena dell'esorcismo gli accessori occupavano un ruolo fondamentale: sette candele nere e sette corni rituali, oltre alle funeree tuniche bianche degli attori. Nell'espressività attoriale dominava una ritmicità recitativa (soprattutto nelle battute dello *zaddik* Azriel, interpretato da Morewski, e in quelle di Lea, interpretata da Ruth Kamińska). In effetti personaggio centrale della rappresentazione diviene proprio lo *zaddik* Azriel, il quale narra antiche parabole come un antico patriarca. Non manca nel personaggio un attimo di smarrimento, espresso quasi con il pianto, nelle parole: «Sono solo un vecchio!». La recitazione di

Morewski, moderata nei gesti e accolta dal pubblico in profondo silenzio, contribuiva a spostare la rappresentazione dalla plasticità del folklore di genere alla riflessione su un mondo ormai defunto, sulle sue radici e sulla sua funzione nella vita dei sopravvissuti. Culmine dello spettacolo era infatti la lotta dello zaddik contro il dibbuk, celebrata sotto le luci chiare del palco.¹⁹ L'esorcismo del dibbuk allude dunque a un desiderio di allontanare il peso del passato dalla memoria dei vivi. I vivi devono compiere il proprio cammino vivendo lo splendore del presente, non rivivendo il loro tragico passato. Chanan (Karol Latowicz), che solo apparentemente non prende parte all'azione, lascia nel I atto un'immagine molto forte: è il simbolo dell'unione fervida e inequivocabile con le regole immutabili e il loro codice morale, conferendo dignità poetica a questo legame. La drammaticità del testo si concentra su di lui e in questo allestimento Chanan diviene espressione non solo di una protesta iconoclasta contro l'ingiustizia di Dio e degli uomini, ma anche contro l'indifferenza verso le sofferenze del popolo ebraico.

L'intricato mistero della leggenda di An-ski – la fede mistica nella trasmigrazione delle anime – risulta trattato con sorprendente realismo. La storia di una ragazza posseduta da un dibbuk, anima del suo amato defunto anelante alla conoscenza del bene e del male, si trasforma nella storia della figlia di un ricco ebreo, impazzita dal dolore per la morte dell'amato, cui non le era stato concesso di unirsi a causa delle differenze sociali. L'accento posto sul sentimento, e il suo epilogo, concorrono a trascinare i contenuti mistici dell'opera entro la sfera del melodramma; e così, infatti, il testo fu recepito dal pubblico. Il timore delle forze ultrasensibili, l'irrealtà del mondo rappresentato, il notevole apporto di sfumature terrene, risultano echi del verismo realista del socialismo, ancora necessario, che già aveva annichilito la messa in scena di varie opere romantiche (ad esempio *Gli Avi* di Mickiewicz, per la regia di Aleksander Bardini al Teatro Polacco di Varsavia nel 1955).

Le inadeguatezze nella poetica registica risultano però ancora maggiori. Esse furono notate, in particolare, nelle interpretazioni dello zaddik di Morewski e del Mešulah di Buzgan, entrambe ben descritte in numerose recensioni. Morewski costruì il personaggio dello zaddik attingendo a piene mani a vari mezzi attoriali, non tralasciando le minime sfumature; Buzgan eliminò invece tutto il superfluo: con gesti ieratici, la maschera immobile, preoccupandosi solo della voce e del movimento degli occhi, penetrava la coscienza degli altri personaggi. Il suo Mešulah apparteneva a un mondo superiore, giungendo a porsi come personaggio-simbolo di tutte le generazioni del popolo ebraico. Né mancarono osservazioni sulla recitazione della giovane Ruth Kamińska, nel ruolo di

¹⁹ Si veda A. Grodzicki, "Okiem i uchem recenzenta. 'Dybuk'" [Con l'occhio e l'orecchio del recensore. 'Il Dibbuk'], *Życie Watszawy* n. 42, 1957.

Lea, la quale incantò i critici con il suo lirismo e per il pathos nella scena di pianto per Chanan, e per il realismo nella scena della possessione.

La prima messa in scena del *Dibbuk* dal dopoguerra, cui assistette un pubblico quasi esclusivamente polacco, mostrò gli aspetti più profondi del pensiero mistico di cui sono pervasi la tradizione e i costumi degli ebrei; ma pose anche l'accento, ben più di qualunque altra rappresentazione anteriore, su una cultura che in Polonia stava morendo, e che invece un tempo si era sviluppata insieme alla cultura polacca. Essa divenne la voce della memoria e il dibbuk fu lo spirito degli assassinati. Lo spettacolo rivelò la ricchezza dei costumi e della fede di coloro che stavano per essere dimenticati.

Gli allestimenti del Teatro Ebraico di Varsavia, con traduzione simultanea in polacco, rappresentano una fase nuova della vita in scena del *Dibbuk*, e risultano espressamente rivolti a un pubblico sia ebraico sia polacco. Le prime recite ebbero luogo nel 1970 (dal 21 febbraio);²⁰ nel 1973 (10 ottobre)²¹ e nel 1990 (2 dicembre),²² avendo come sottotitolo *Al confine tra i due mondi*. L'allestimento portato in scena il 9 luglio 2004 per la regia di Szymon Szurmiej s'intitolerà invece *Tra la notte e il giorno*. *Dibbuk*. Si trattava in questo caso di uno spettacolo costruito su due diverse opere di An-ski, *Giorno e notte* e *Dibbuk*; rispetto alle precedenti rappresentazioni del testo, la composizione scenica era del tutto nuova.²³ Questa messa in scena, in seguito ulteriormente rivista e messa a punto, è ancor oggi nel repertorio del Teatro. Sugli allestimenti in yiddish del *Dibbuk*, all'interno delle importanti attività del Teatro Ebraico e dei suoi registi, tornerò tuttavia in altra sede.

Al confronto con gli allestimenti del Teatro Ebraico di Varsavia, la messa in scena del *Dibbuk* allo Stry Teatr di Cracovia curata nel 1988 da Andrzej Wajda fu realizzata in un'atmosfera completamente diversa. In

²⁰ *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów* [Dibbuk. Al confine di due mondi]. Adattamento e regia di Chewel Buzgan, scenografia di Marian Stańczak, coreografie di Witold Gruza, musiche di Jerzy Dobrzański. Lo spettacolo fu rappresentato 24 volte nella sede del teatro e 3 volte in tournée.

²¹ Id., a cura di Chewel Buzgan; adattamento e regia di Szymon Szurmiej, scenografie di Jerzy Gruza, musiche Jerzy Dobrzański. Ripresentato il 10 ottobre 1974.

²² Id., adattamento e regia di Szymon Szurmiej, scenografie di Marian Stańczak, coreografie di Witold Gruza, arrangiamento delle musiche tradizionali ebraiche di Teresa Wrońska, coreografie di Jerzy Dobrzański.

²³ *Między dniem a nocą. Widowisko dramatyczne w dwóch częściach wg. utworów Dybuk i Dzień i noc* [Tra la notte e il giorno. Rappresentazione drammatica in due parti tratta dalle opere *Dibbuk* e *Giorno e notte*]. Adattamenti e regia di Szymon Szurmiej, secondo regista Artur Hofman, scenografie di Marta Gruzowska, coreografie di Dorota Furman, musiche di Teresa Wróblewska.

Polonia l'interesse verso la storia e la cultura ebraica era cresciuto enormemente, e si avvicinava il 45° anniversario della distruzione del ghetto. Wajda non si rivolse alle vecchie traduzioni dell'opera di An-ski, ma a un adattamento in versi realizzato da Ernest Bryll.²⁴ Per la regia si avvale della collaborazione di Chanan Snir del Teatro Habima di Tel Aviv (figg. 3-4). Le scenografie e i costumi furono affidati a Krystyna Zachatowicz, mentre Zygmunt Konieczny compose le musiche. Fu preparato un allestimento scenico camerale, chiuso nella superficie interna del tempio, con prospettiva fissa sul cimitero ebraico e i suoi mucchi di oblunghe *mazzevoth* (stele funerarie) addossate l'una all'altra. Tale prospettiva mostrava subito l'idea portante del progetto: sottrarre all'indifferenza della cultura polacca il volto multiforme di un popolo trucidato. Tramite l'avvicinarsi delle scenografie, Wajda volle una rappresentazione di tono elegiaco, rendendo omaggio al popolo ebraico, senza cadere nell'opera di genere e nel folklore. Ciò non vuol dire che nella sua regia mancassero le manifestazioni dello spirito ebraico, la gestualità religiosa o la fede popolare nella vicinanza fra morti e vivi. Lo spettacolo aveva inizio con una scena significativa: il volo, dal cimitero, delle anime imprigionate dei morti, in sembianza di corvi. L'azione si spostava poi nel tempio gremito di ebrei salmodianti, quindi nel villaggio e, infine, nel vero e proprio mondo dei vivi. I vari personaggi, mentre narrano di miracoli e di metamorfosi, rivolgono continuamente il pensiero a coloro che sono nel sonno eterno. In questa versione del *Dibbuk* il mondo dei vivi e quello dei morti risultano in simbiosi così come forse lo erano solo nelle intenzioni dell'autore.

Wajda, argutamente, sviluppa anche i temi dell'amore e della fedeltà, del dubbio e della fede, di ciò che è transitorio e di ciò che è eterno, mostrando i volti di una filosofia e di una mistica di cui, in quanto parte anche della nostra storia, tutti dovremmo essere consapevoli. Nella intonazione elegiaca, nel chiasso delle scene collettive (particolarmente gioiosa la scena di danza), nell'illuminazione delle postazioni degli attori, la leggenda, già immersa nella realtà galiziana, diviene racconto delle questioni fondamentali della vita e della morte, così come concepite dal Talmud. La messa in scena di Cracovia aggiunge al *Dibbuk* la dimensione di *Gli Avi*; vi è rappresentata l'idea di memoria che può divenire fonte

²⁴ Queste erano, sino a quel momento, le traduzioni polacche disponibili del *Dibbuk*: Sz.A. An-ski, *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, trad. di J. Joelon e J. Rottersman, Nakład Własni, Kraków 1922; Id., *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, trad. di M. Koren, Chwila, Lwów 1922; Id., *Dybuk*, trad. di E. Bryll, prefazione e note di S. Warecki, Wydawn. Społeczne KOS, Warszawa 1988; Id., *Dybuk. Między dwoma światami. Legenda dramatyczna e 4 aktach*, traduzione dall'originale yiddish di M. Friedman (rimasta a lungo inedita; in seguito per Teatr Rozmaitości, Warszawa 2003).

pulsante di cultura nazionale: ed è proprio nel poetico racconto dell'amore di Chanan per Lea, amore che neanche la morte scalfisce, che lo spettatore riscopre le somiglianze con il classico della letteratura romantica polacca e i suoi temi caratteristici: la lotta con Dio per il potere di conoscere e sentenziare dei destini umani, la compenetrazione del mondo dei vivi con quello dei morti, l'unione del destino umano, della colpa e dell'innocenza umana con le verità dogmatiche della Chiesa e del misticismo con la verità psicologica.

Insieme al gruppo di attori del Teatro Vecchio di Cracovia²⁵ Wajda prende anche le distanze da alcune superficialità presenti nell'opera di An-ski; pone l'accento sulla convenzionalità di rabbi Azriel (Jan Peszek) e di rabbi Šimšon (Tadeusz Huk); della balia di Lea, Frade (Anna Polony) e del rabbino di Brinitz (Jan Monczka). Wajda pone inoltre in risalto il dramma di Chanan (Krzysztof Globisz) e di Lea (Aldona Grochal). Tutti gli attori portano nelle loro interpretazioni una credibile e umana sofferenza. Il contesto è stilizzato; sulla scenografia, ridotta all'essenziale, insistono pochi elementi simbolici (una Torah, una candela, una stella di David). Solo la danza dei *ħassidim* e una scena di preghiera, testimoniano l'origine ebraica del *Dibbuk*. Il costume del Mešulaħ (Jerzy Trela) ne distingue il personaggio dal tono generale: ricorda l'ebreo errante, colui che vaga tra i vivi e i morti. Tuttavia non ha niente del Profeta, è l'ebreo errante secondo Chagall. La scena dell'uscita del dibbuk dal corpo di Lea suscitò grande impressione, sottolineata dal frantumarsi di una lampada in caduta e dall'allontanarsi della voce del dibbuk, dietro il quale sbucca Lea, che lo segue scomparendo fra le lapidi del cimitero. Questa scena chiude la rappresentazione. Non vi è dubbio che la regia di Wajda abbia segnato una nuova interpretazione dell'opera di An-ski, distinguendola con il suo marchio personale. L'allestimento, di assoluta bellezza plastica, è iscritto per sempre nella storia delle rappresentazioni del *Dibbuk*.

Nel 1993, quando Waldemar Zawodziński decise di mettere in scena il *Dibbuk* al Teatro "Stefan Jaracz" di Łódź, dovette misurarsi non soltanto con l'allestimento tradizionale del *Dibbuk*, ma anche con la realtà politica, che poneva ostacoli al suo lavoro. Il *Dibbuk* di Zawodziński fu inserito nelle manifestazioni per le celebrazioni ufficiali dedicate alle vittime dell'Olocausto che ebbero luogo nel cinquantesimo anniversario della Rivolta del Ghetto di Varsavia. La prima rappresentazione fu preceduta da varie cerimonie nel cimitero ebraico e da incontri ecumenici dei rappresentanti delle diverse chiese: evangelico-asburgica, ortodossa,

²⁵ Tra gli altri interpreti vi presero parte: Jerzy Radziwiłowicz (Sender), Aldona Grochal (Lea), Anna Polony (Frade), Jerzy Trela (Mešulaħ), Jan Peszek (Azriel), Krzysztof Globisz (Chanan), Dariusz Dróždź (Menašeh), Stanisław Gronkowski (Naħman), Tadeusz Huk (Reb Šimšon).

romano-cattolica, ebraica, e da un pellegrinaggio ai luoghi del martirio ebraico nell'ex ghetto di Łódź. La rappresentazione del *Dibbuk* concluse il giorno della memoria.

In un'intervista Zawodziński ha sottolineato con forza che, sebbene il suo *Dibbuk* sia stato collegato a quelle manifestazioni, non era stato affatto allestito per l'occasione.²⁶ Il regista aveva scelto l'opera di An-ski per il suo valore mitologico e per l'intreccio, in grado d'innescare una possibile profonda riflessione sul senso della vita, sull'amore, sulla verità e sulle leggi della morale. Zawodziński rifiutò espressamente di ricostruire il mondo hassidico, pur sapendo benissimo che il *Dibbuk* è un'opera caratteristica della cultura ebraica e radicata nei suoi archetipi. Da regista ben istruito nelle arti plastiche (proveniente infatti dall'Accademia di Belle Arti) e che già aveva messo in scena *Le porte del paradiso* di Jerzy Andrzejewski, *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, *Amadeus* di Peter Shaffer, Zawodziński tentò d'iscrivere il *Dibbuk* nella propria elaborata poetica, la poetica dell'immagine plastica. Il regista provava, quindi, a prevalere sull'autore del *Dibbuk*.

In questo caso la messa in scena fu basata sulla traduzione filologica di Michał Friedman, il quale si era preoccupato di presentare scrupolosamente tutte le sfumature della lingua di An-ski, senza compiere grossi tagli o sostituzioni. Furono però eliminati i personaggi delle mendicanti e vari accattoni (il Gobbo, lo Zoppo, il Monco, la Cieca, la Grossa, la Pallida, la Donna col bambino in braccio), inserendo al loro posto le Vecchie I, II e III e la Folle. Le battute di Meir risultano fuse in quelle di Ašer, evidenziandone meglio la figura.

La scenografia era costituita da una costruzione multiforme di scale, entrate laterali, rampe. Coautrice della scenografia fu Barbara Wesołowska, artista già dedita alla grafica e ai tessuti decorativi. Zawodziński scelse di universalizzare lo spazio e, volendo realizzare un microcosmo armonico e senza alcun aspetto illustrativo, attribuì a tutti i luoghi dell'azione (la sinagoga di Brinitz, la casa di Sender, quella dello zaddik Azriel di Miropol) la stessa scenografia: l'interno di un vecchio tempio con panche spoglie, diverse per forma e per colore. Unico elemento a risaltare, l'installazione di una postazione in alto: una sorta di bimah, con funzione simile all'altare nei santuari cristiani. Dietro alla bimah erano poste due rampe di diverse dimensioni, su cui si sviluppava l'azione: terrena su quella in basso, ultraterrena su quella in alto. Sul fondo del palcoscenico era installato un gran cerchio in legno, che dalla forma richiamava il sole (certo un simbolo del Creatore). Due paia di quinte scorrevoli di legno, due teli grigio scuro come sfondo, due tavoli messi agli angoli del palco, nelle vicinanze del pubblico: questi gli

²⁶ M. Korzeniowski-Sonda, "Dziś premiera (wywiad)" [Oggi la prima (intervista)], *Gazeta Wyborcza* [*Gazeta Łódźka*] del 21 aprile 1993.

elementi fissi nella scenografia del *Dibbuk* di Zawodziński. Nondimeno, furono utilizzati anche antichi elementi del costume ebraico (i rotoli della Torah, una candela a ricordare la menorah, un baldacchino matrimoniale) e altri di carattere generale (un colombo vivo che accompagnava il personaggio di Chanan, come simbolo delle anime dei defunti; una lampada accesa nella mano del Mešulah come simbolo della verità che si rivela agli uomini). Fu prestata una certa attenzione alla rispondenza dell'ambiente e dei costumi ḥassidici dell'epoca (i lunghi mantelli, le bluse, i riccioli, le kippot e le pellicce sul capo). Lo zaddik Azriel era vestito di bianco, il che lo distingueva dagli altri, e portava un cappello.

I personaggi delle visioni presentavano un'originale caratteristica: Zawodziński inserì nell'azione teatrale Angeli della Morte con maschere e costumi neri, stivali da ufficiale, ad ali spiegate, come i giganti nei quadri di Hieronymus Bosch. Questi Angeli rappresentavano l'Olocausto, il fato che ricade sul destino di Chanan e di Lea, ma sarebbe stato possibile interpretarli anche come elementi stabili del male sulla terra. Simboli dell'amore e della morte, tre personaggi con maschere bianche, con i costumi grigi e grandi calle in mano. Il cerchio rosso stretto da Lea nella scena del sogno di Chanan, che rimandava a un bouquet di nozze, ma composto di piume, riportava più al simbolismo indiano che alla cultura ebraica. Lo sforzo registico di servirsi di segni dal significato poliedrico sembra tuttavia che abbia messo in secondo piano l'intento originario della rappresentazione, mal messo a fuoco sia nell'immagine, sia nella parola. Anche il direttore delle luci Ryszard Sendke collaborò attivamente con il regista. Nella partitura delle luci, cui era affidato tutto il clima della rappresentazione, dominavano due tinte: il bianco e il giallo e le loro diverse combinazioni. La musica di Piotr Hertel sottolineava ogni momento, con richiami a motivi del folklore ebraico. La coreografia (la danza di Sender e quella delle Vecchie) fu curata da Janina Niesobka con gran senso del ritmo. Furono indossati microfoni sia nella scena del sogno di Chanan (da Lea), sia nella scena della morte di Lea (un microfono utilizzato da Chanan dava l'impressione che la voce provenisse da un'altra dimensione).

Nel complesso, una rappresentazione d'insolita bellezza e con molte nuove immagini, soprattutto nelle scene d'insieme, sapientemente composte dal punto di vista visivo e nell'atmosfera; similmente il sogno di Chanan, la danza delle Vecchie, il giudizio della Torah. L'equilibrio oscillante fra l'esotica cultura ebraica (nello specifico, ḥassidica) e i valori universali di cui è portatrice, risulta abbandonato per una lettura più incline al romanticismo. Zawodziński, tuttavia, non ha voluto celebrare il mondo morente dell'ebraismo della Polonia, né ha utilizzato in maniera patetica le varie narrazioni ḥassidiche, prendendo le distanze dalle storie e dai racconti sui ḥassidim operatori di miracoli. Nonostante però le numerose innovazioni, e forse proprio per questo motivo, il *Dibbuk* di

Łódź non raggiunse un livello espressivo artistico omogeneo e il peso di tale incompiutezza ricade anche sugli attori, cui è mancato il senso dello stile e della sottomissione alla materia del dramma di An-ski.²⁷ Cosa dunque ha principalmente colto la critica teatrale nella messa in scena di Łódź del *Dibbuk*? Soprattutto l'evidente estraneità dalla cultura ebraica, che pure era un tempo così presente in Polonia, sia per gli attori che per gli spettatori polacchi.²⁸ I *Dibbuk* di Cracovia e di Łódź sono stati eventi sociali, più che artistici. Nondimeno hanno favorito il ritorno di An-ski nel repertorio polacco, e questo in particolar modo grazie all'accurata traduzione di Michał Friedman.

Dopo le discussioni intorno al *Dibbuk* di Wajda a Cracovia e di Zawodziński a Łódź, per molto tempo i teatri polacchi non hanno più raccolto la sfida di rappresentare quest'opera. Il *Dibbuk* è apparso invece in ambito amatoriale e nei palinsesti televisivi.

Fra i primi va segnalato il Teatro di Sejny, fondato da un gruppo teatrale-musicale di studenti universitari e allievi delle ultime classi dei licei della città, interessati al proprio passato culturale, i quali a un certo punto, avendo intrapreso una ricerca sulla cultura ebraica, adottarono il *Dibbuk* come testo d'introduzione alle credenze e ai costumi ebraici. Nel loro allestimento, due erano i fili conduttori: la storia di un amore tragico che si compie oltre la vita, tanto è potente la forza del destino; e il tema della tradizione, espresso da danze e canti quali elementi fondamentali del costume religioso ebraico. Lo spettacolo, a cura di Wojciech Szroeder, con l'adattamento del testo di Małgorzata Sporek-Czyżewska e le scenografie di Wiesław Szumiński, fu realizzato in due versioni. La presentazione della prima versione ebbe luogo nel maggio 1996 nella Sinagoga Bianca di Sejny; la seconda nello stesso luogo, ma nel maggio 1999. Lo spettacolo cercava di rievocare il mondo delle ormai scomparse comunità ebraico-ħassidiche dei territori orientali dell'antica Repubblica Polacca; già inserito nel contesto ebraico offerto dalla sinagoga ospitante, vi erano aggiunte danze e musica dal vivo (i preparativi dello spettacolo favorirono peraltro la costituzione di un gruppo klezmer, che ha poi continuato la

²⁷ Interpreti: Bogusław Sochnacki (Sender), Agnieszka Kowalska (Lea), Ewa Mirowska (Frade), Andrzej Mastalerz (Menašeh), Andrzej Wichrowski (Naħman), Henryk Staszewski (Mendel), Aleksander Bednarz (Mešulah), Piotr Krukowski (Azriel), Ryszard Kotys (Reb Šimšon), Jan Hencz (Meir), Bogusław Suszka (Chanan).

²⁸ Recensioni dalle rappresentazioni: M. Wiktor, "Między fascynacją i ironią" [Tra il fascino e l'ironia], *Głos Poranny* del 29 aprile 1993; "Robota gojów" [Questioni da goy], *Dziennik Łódzki* del 23 aprile 1993; M. Lenarciński, "Znaczenie słowa" [Il senso della parola], *Wiadomości Dnia* del 27 aprile 1993; A. Musiał, "Nie będziesz łamał słowa danego bliźniemu" [Non mancherai la parola data al prossimo], *Gazeta Wyborcza* [*Gazeta Łódzka*] del 5 maggio 1993.

propria attività artistica in Polonia e all'estero). La messa in scena aveva carattere drammaturgico-musicale, con l'idea portante del riscatto di un mondo dimenticato, e del riallacciamento al passato dei fili strappati dalla tragicità della storia.

Presentato in un luogo di preghiera, *Al confine dei due mondi* aveva una cifra teatrale specifica, in cui era esaltata la musicalità dei dialoghi, la coralità, la naturalezza degli attori, il simbolismo della scena e delle luci (con pietre tombali presenti sulla scena illuminate da candele). Si notava il sincero entusiasmo degli attori nel mettere in scena l'amore tragico che si ricongiunge oltre la vita nel destino di Lea e Chanan. Anche l'allestimento di Sejny ebbe, comunque, caratteristiche di evento culturale: con esso, il gruppo attivo a Sejny "Pogranicze – Sztuk, kultur i narodów" (Confini – Drammi, culture e popoli) s'inaugurò tutto un programma di riscoperta della composita tradizione dei territori orientali. Il *Dibbuk* fu la scintilla che stimolò anche in seguito l'attività di un gruppo teatrale alternativo e molto interessante.

Per quanto riguarda il piccolo schermo, nel 1999 Agnieszka Holland mise in scena l'opera di An-ski in un allestimento televisivo di 90 minuti per il ciclo "Teatr Telewizji" (Teatro in Televisione), trasmesso in prima visione il 22 novembre: costumi e scenografie di Ewa e Andrzej Przybył, coreografie di Jan Szurmiej, musiche di Jerzy Satanowski;²⁹ Jacek Petrycki ne realizzò delle belle foto di scena.

Vicina alla poetica cinematografica, la rappresentazione mise in luce il mondo lirico e colorito degli ebrei, pervaso di religiosità. Nei racconti dei devoti ebrei della lontana Polesia, dei suoi saggi rabbini e dei suoi hassidim, delle loro regole universali, degli eventi tragici e lieti della loro vita, particolare accento fu posto sulla mistica e sulla fede nella relazione fra morti e viventi. La rappresentazione, con molti tratti realistici – dall'abbaiare dei cani al chiocciare delle galline, all'oscurità della sinagoga – senza sentimentalismi o generalizzazioni, riuscì a far riemergere la realtà perduta della quotidianità ebraica di un piccolo villaggio. Questi gli elementi più significativi dell'allestimento: l'uso di una traduzione filologica del dramma, senza tagli; una ricostruzione fedele dell'abbigliamento tradizionale ebraico e dell'ambiente, un'oscura strada di Brinitz con vista sulla sinagoga, sottolineata scenograficamente da un fascio di luce. La lapide della Santa Tomba, con teste di uccelli intrecciate in tripudio, fu posta nei pressi della sinagoga. Il gioco dei toni bianchi, dei neri e dei seppia esaltava l'espressività delle scene e dei personaggi (particolarmente nella danza di Lea con i mendicanti e in quella del giudizio della Torah, in cui il morto si manifesta tramite

²⁹ Musiche eseguite da Tadeusz Czechak (chitarra, ghironda), Zbigniew Jaremko (clarinetto), Robert Siwa (percussioni), Piotr Stawski (violino), Michał Woźniak (contrabbasso), Marta Stanisławska (cembalo), Jonah Bookstein (shofar).

l'illuminazione di un tendaggio bianco). L'avvicinarsi degli eventi seguiva la psicologia dei personaggi, sviluppandosi al loro interno, nei loro sentimenti e nel loro stato spirituale. Dominika Ostałowska modellò Lea con grazia e convinzione, utilizzando una gamma di emozioni e sensazioni insolite che esprimevano l'amore e la sua tragicità. La toccante ninna-nanna al bambino mai nato, nella scena in cui la ragazza si abbandona alla morte affinché l'amore si compia, resta a lungo nella memoria dello spettatore. Rafał Maćkowiak ha caratterizzato Chanan come un ardente cercatore di verità, pur senza fanatismo ed esaltazione. Lo spettacolo è comunque dominato dallo zaddik Azriel, impersonato da Michał Pawilcki, mentre gli altri attori si soffermano su tratti realistici.³⁰

Il *Dibbuk* della Holland ebbe ampia risonanza nella critica teatrale: fu riconosciuto come lavoro magistrale, capace di evocare con delicatezza il legame fra la vita e la morte e l'unione tra i vivi e i morti, profondamente inseriti nella religione ebraica. Nondimeno, esso non riuscì a distanziarsi da una rappresentazione tutto sommato tradizionale, come fiaba tesa alla rievocazione dell'irreale mondo delle verità qabbalistiche e della vita dei piccoli villaggi ebraici.

3. *Ultime messe in scena*

L'allestimento e la nuova interpretazione del *Dibbuk* di Krzysztof Warlikowski, realizzato in cooperazione fra il Teatro Rozmaitości di Varsavia, il Teatro Contemporaneo di Breslavia, il Festival di Avignone e l'associazione Theorem, fu salutato come uno dei maggiori eventi artistici del 2003 (figg. 5-6).³¹ Nel pensiero di Warlikowski,

il *Dibbuk* rappresenta il seguito della vita ... Esso è testimonianza del vagare delle anime, del loro ritrovarsi. Al contempo il *Dibbuk* è l'impersonificazione

³⁰ La compagnia era composta da: Dominika Ostałowska (Lea), Rafał Maćkowiak (Hanan), Sława Kwaśniewska (Frade), Janusz Gajewski (Mešulah), Marek Bargielowski (Sender), Michał Pawlicki (Azriel), Władysław Kowalski (Reb Šimšon), Hubert Zduniak (Menašeh), Henryk Rajfer (Nachman) e altri.

³¹ *Dybuk. Między dwoma światami. Na podstawie dramatu Dybuk Sz. An-skiego* [Dibbuk. Tra due mondi. Tratto dall'opera di An-ski *Dibbuk*]. Adattamento dalla traduzione in ebraico di Bialik di Avishai Hadari e dalle novelle di Hanna Krall dallo stesso titolo tratte da *Dowody na istnienie* [Ragioni per esistere, 1996]. Adattamento e regia di Krzysztof Warlikowski, scenografie di Małgorzata Szcześniak, luci di Felice Ross, musica di Paweł Mykietyń. Il cast era composto da: Magdalena Cielecka (Lea/Moglie di Adam S.), Stanisława Celiński (Freda/Narratrice), Renatte Jett (Mešulah), Irena Laskowska (una donna), Orna Porat (Reb Ezriel), Andrzej Chyra (Chanan/Adam S.), Marek Kalita (Michael), Zygmunt Senator (Sender), Maciej Tomaszewski (Mendel), Tomasz Tyndyk (Menašeh). Prova generale a porte aperte il 6 ottobre 2003 al Festival *Dialog-Wrocław* di Breslavia.

della memoria dalla quale non vogliamo liberarci, che vogliamo coltivare in noi stessi, la memoria che oggi ci salva. È lei che dà senso alla nostra vita.³²

Su tali convinzioni egli plasmò la materia policroma dell'opera modellando il suo *Dibbuk* su testi diversi: su racconti tratti in parte dalle *Shlomo's stories* di Shlomo Carlebach e Susan Yael Mesinai; da *Kabbalah* di Zev ben Shimon Halevi; dalla versione ebraica del *Dibbuk* di Chaim Nachman Bialik, nella traduzione in polacco di Avishai Hadari, scevra di preghiere e rituali, scene di genere e folklore, costumi tradizionali e musica klezmer; e, infine, il racconto *Dibbuk* di Hanna Krall, dal volume *Le ragioni dell'esistenza* (1996).

Warlikowski riportò il *Dibbuk* alla contemporaneità ebraica: i testi erano parabole a testimonianza di esperienze universali. La messa in scena era formata da due parti diverse: una più vicina alla storia originale, l'altra immersa nel contemporaneo, ma entrambe infarcite di domande sulla spiritualità e su Dio, poste dalla generazione dei quarantenni che non ha conosciuto direttamente l'Olocausto.

La storia leggendaria dell'amore di Lea e Chanan, unione platonica del corpo e dello spirito, e quella di Adam S. (protagonista del racconto della Krall) che porta in sé il dibbuk di suo fratello assassinato nel ghetto di Varsavia, si sviluppano su un piano multidimensionale e su piani diversi. Sono storie che inducono alla riflessione filosofica, rispondendo a domande complesse sull'identità deformata dall'Olocausto e dalla "asetticità" contemporanea, sia degli ebrei sia dei polacchi. Dell'antico mondo della tradizione restano, in Warlikowski, dettagli poco rilevanti: le tende ricamate salvate per miracolo dalla sinagoga; il ricordo delle pitture variopinte sulle pareti di legno del tempio, abbattute dal nazismo; il racconto sullo zaddik che parla con il Messia, dicendogli che non c'è più nessuno ad attenderlo. Quel mondo diviene un ritratto dell'uomo contemporaneo che anela alla spiritualità, senza riuscire a raggiungerla. Tutto è, infine, accompagnato dalla musica di Paweł Mykietyń dalle *Cartoline da un album*: drammatica e pervasiva, tale da non permettere allo spettatore di distrarsi dall'azione scenica, in cui l'azione è caratterizzata da pura espressività, dal porgere la parola, dal nudo, dall'unione del sacro con il profano. L'oscurità e la luce, gli specchi e la scena, ritmicità e cromaticità, in questo allestimento divengono portatori di significato ed espressività al pari della prestazione degli attori.

Nelle sue sfumature ideologiche e visive il *Dibbuk* di Warlikowski è nettamente distante da ogni messa in scena tradizionale: si dilunga sul

³² K. Warlikowski, "Dybuk, czyli Dziady. Przed wrocławską premierą Dybuka z K. Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński" [*Dibbuk*, ossia *Gli Avi*. Colloqui con Warlikowski precedenti alla prova generale di Breslavia del *Dibbuk*], *Tygodnik Powszechny* n. 38, 2003.

tema del Presente che perde la memoria dell'Olocausto, sulla sensibilità personale, sul rinnegare Dio e sulla nostalgia del divino. L'allestimento è fra i più importanti risultati del teatro polacco contemporaneo, nonché della cultura mondiale: è andato in scena in Francia, Belgio, Germania, Israele, Stati Uniti e Messico, diventando il biglietto da visita del teatro polacco moderno.

Altre due rappresentazioni del *Dibbuk* sono, infine, degne di menzione per la loro significativa poetica. La prima è il *Dibbuk* tratto non solo dall'opera di An-ski, ma anche da frammenti poetici di Edmond Jabès e da citazioni del *Dizionario dei Chazari* di Milorad Pavić, allestito al Nuovo Teatro "Tadeusz Łomnicki" di Poznań.³³ A Paweł Passini, giovane regista collaboratore del Centro di Pratica Teatrale "Gardzienice", si deve uno spettacolo formato da numerose sezioni, trame, stili, elementi isolati in un mondo oramai ridotto in frammenti. Non vi è alcuna continuità narrativa, trama, né un pensiero-guida. La morte è, secondo Passini, ciò che più di ogni altra esperienza umana contribuisce alla frattura della realtà. Su questo perno il regista srotola domande sulla conoscenza umana, sul senso della fede e dell'amore e su altre questioni profonde in una messa in scena caotica, incoerente nel pensiero e nelle modalità espressive.

L'allestimento fu accolto dalla critica con molte riserve. Fu generalmente riconosciuta in Passini la voce di una nuova generazione, e il suo intento d'introdurre lo spettatore in un mondo in cui niente è chiaro fino in fondo e in cui tutto può essere ridotto a pezzi e ricreato in un altro modo.³⁴ Al contempo, però, è stato detto che non si giunge a un'adeguata definizione dell'opera, né a mettere in luce alcuna idea di fondo. La rappresentazione sembra prendere spunto da un libro in cui lo spettatore viene introdotto come in un sogno e in cui tutto è mobile, spostato, lampeggiante, imbevuto di simboli della cultura ebraica e immerso nella disintegrazione e dissoluzione di quegli stessi simboli. Nella recitazione l'accento fu posto su una rilettura dei comportamenti dei personaggi attraverso il codice qabbalistico: i personaggi si mettono alla prova gli uni con gli altri (Lea-Chanan, Chanan-Lea, Azriel-Sender e Lea), sforzandosi di conoscersi e comprendere le rispettive ragioni. Tale processo di comprensione e conoscenza ha luogo a diversi livelli: psichico, sensoriale, corporale. È tuttavia difficile considerare questo *Dibbuk* un vero e proprio

³³ Regia di Paweł Passini, scenografie e costumi di Anita Burdzińska, musiche di Tomasz Gwinciński. La prima in scena l'11 dicembre 2004.

³⁴ Si veda E. Otrębowski-Piasecki, "Na językach ludzi i aniołów" [Sulla lingua degli uomini e degli angeli], *Gazeta Wyborcza*, 14 gennaio 2004; T. Praszczatek, "Świat w kawałkach" [Il mondo in pezzi], *Rzeczpospolita* 15 gennaio 2004; J. Rosiak, "Dybbuk", *Polskie Radio Kultura* 3 marzo 2005 (<http://www.teatry.art.pl/recenzje/dybbuk>).

adattamento dell'opera di An-ski: si direbbe piuttosto un'interpretazione d'autore; arte personale, postmoderna, con domande senza risposta.

L'ultima rappresentazione da ricordare del *Dibbuk*, tenutasi al Teatro "S. Jaracz" di Łódź (prima l'8 maggio 2010),³⁵ può essere posta sul binario opposto a quello delle recenti tendenze del teatro polacco (figg. 7-8). Il regista Mariusz Grzegorzek è tornato al testo originale, rendendolo l'elemento base, mettendo in collisione il mondo reale con quello psichico e pervaso di misticismo ebraico. L'accento è stato posto sulle questioni morali: la responsabilità del fallimento della promessa fatta all'amico da Sender e la sua decisione di dare in sposa Lea al figlio del ricco Nachman, pone in primo piano il tema della coscienza e dell'onore. Grzegorzek segue inoltre fedelmente l'idea di An-ski di mostrare la coesistenza del mondo terreno e ultraterreno, quest'ultimo dall'uomo irraggiungibile ma percepibile. Questa linea è seguita anche nelle suggestive ed espressive scene della possessione di Lea da parte di Chanan: la modulazione della vocalità, la voce raddoppiata che gradualmente diventa singola e di un solo, indivisibile corpo. Nella scena dell'esorcismo Azriel riunisce infine i due mondi, cercando di dominarli; né il regista dimentica la componente rituale del dramma, e la danza di Lea coi mendicanti, o considerazioni su come,

a quale scopo e perché mai
l'animo umano precipiti dalle più alte vette
per sprofondare nell'abisso.

L'allestimento è caratterizzato da un'estrema semplicità di mezzi scenografici, propria di Grzegorzek; dalla musica (fisarmonica); e dagli accessori simbolici, come le tre ciotole trasparenti piene di sassolini bianchi, poste sul tavolo al centro della scena: simboli della memoria di coloro che non ci sono più; o i recipienti in movimento alludenti alla vita e al suo svolgersi in continua dinamica. L'abbigliamento risulta ispirato da costumi d'epoca, e la luce è stata utilizzata mischiando nitore e cupezza. Con questi mezzi Grzegorzek ha fondato lo spettacolo sul ritmo e sulla magia, restituendo dignità alla parola e usando il testo di An-ski come mezzo per porre quesiti su temi universali: su come si creano i miti, indispensabili all'esistenza dei popoli; sui tormenti singoli e collettivi dei dibbuk dei nostri giorni; sulla necessità di mantenere l'equilibrio tra la cura per la tradizione e il trasmetterne i valori alle generazioni future, solo per citare i problemi più rilevanti. In scena furono portati elementi

³⁵ Regia e scenografie M. Grzegorzek, costumi di G. Gonsior, luci di J. Dylewska, musiche di L. Kołodziejski. Cast: Chanan: Marek Nędza; Lea: Agnieszka Więdołcha; Sender: Mariusz Jakus; Reb Azriel: Barbara Marszałek; Frade: Zofia Ucielac; Menašeh: Mariusz Król; Nachman: Piotr Krukowski, e altri.

della cultura ebraica presi in prestito dalle arti visive, dalla musica, dalla saggezza del Talmud e da un gioco di continue citazioni, in un contesto multimediale. La recitazione dei tre attori principali – Agnieszka Więdłocha nel ruolo di Lea, Marek Nędza nel ruolo di Chanan e Barbara Marszałek in quello dello zaddik Azriel – evocava con spiritualità i personaggi, introducendo sulla scena elementi di poesia e di concretezza, che inducono lo spettatore alla riflessione.

Spesso definito *Gli Avi* del popolo ebraico, il *Dibbuk* ha, in conclusione, solide radici nel teatro polacco. L'opera di An-ski è stata affrontata da registi appartenenti a diverse generazioni e il testo suggerirà, certamente, ancora nuovi spunti per ulteriori riflessioni e ricerche di nuovi mezzi scenici, adatti alla mutevole immaginazione degli spettatori.



Figg. 1-2 - *Der Dybuk* di Chewel Buzgan. Teatr Żydowski, Varsavia 1957.



Figg. 3-4 - *Dybuk* di Andrzej Wajda (1988). Stary Teatr, Cracovia 1988, atto I e III
(fotografie di Stanisław Markowski, Archivio Stary Teatr, Kraków).



Figg. 5-6 - *Dybuk* di Krzysztof Warlikowski (2003).



Figg. 7-8 - *Dybuk* di Mariusz Grzegorzek (2010).

PAOLA BERTOLONE

Il *Dibbuk* nelle versioni di Bruce Myers e di Moni Ovadia e Mara Cantoni

I due allestimenti oggetto di questo saggio risalgono alla metà degli anni Novanta del Novecento: *Dybbuk*, messo in scena in “prima” il 16 marzo 1995 al teatro Franco Parenti di Milano da Moni Ovadia, su testo dello stesso Ovadia e Mara Cantoni e *Dibbouk*, realizzato da Bruce Myers; per quest’ultimo faccio riferimento in particolare alla versione del luglio 1997 a Tiana in Sardegna e alla ripresa video effettuata da Ferruccio Marotti in quell’occasione, mentre per lo spettacolo di Moni Ovadia ho utilizzato una registrazione che egli stesso mi ha fornito.¹ Si tratta di due forme spettacolari profondamente diverse, che possono offrire materia di confronto e i confronti sono spesso utili alla conoscenza. Sono due modalità di interazione con il testo del *Dibbuk* che non hanno molti elementi in comune fra loro, a parte un’assoluta elasticità nei confronti dell’opera di An-skij, dovuta a motivazioni diverse e percorsa da vettori di funzioni e da nessi di significati, legati a tale elasticità dialettica, molto distanti.

Innanzitutto non mi riferisco né a Bruce Myers né a Moni Ovadia come interpreti o registi del testo drammaturgico scritto. In effetti questo è proprio il forte tratto in comune fra le due rappresentazioni e cioè che non siamo in presenza del classico schema o dello schermo introiettato dalla storiografia e ancor più dalla prassi della critica militante, che iscrive la fonte generativa dello spettacolo nel testo scritto, di cui qualcuno s’incarica, in un momento successivo, di tradurre l’astrattezza dei segni grafico-linguistici in tridimensionalità plastico-spaziale. Sono sì due riscritture testuali, ma a partire dalla modellante condizione di strutture spettacolari che preesistono nella formazione culturale ed espressiva sia di Moni Ovadia e Mara Cantoni, sia di Bruce Myers: l’una marcatamente musicale, l’altra segnata dall’esperienza cruciale con Peter

¹ Ringrazio Ferruccio Marotti e Moni Ovadia per avermi dato la possibilità di utilizzare le loro registrazioni video.

Brook. Sono riscritture testuali perché Bruce Myers è autore egli stesso dell'adattamento per due persone a partire dal *Dibbuk* di An-skij e si tratta di un adattamento sempre presentato come non definitivo, *in progress* e con forti varianti dovute ai diversi pubblici, nonché tradotto in lingue diverse. Anche quella di Moni Ovadia e Mara Cantoni è una riscrittura testuale, in una lettura dell'opera originaria molto centellinata, quasi polverizzata e in cui a predominare, nonostante il titolo, è piuttosto l'interpolazione di un testo epico come il *Canto del popolo ebraico massacrato* di Katzenelson.² Inizierò da quest'ultimo spettacolo (figg. 5-8).

Dal programma di sala si apprende che nessuno è definito regista e che in scena ci sono alcuni personaggi dall'indicazione vaga, quasi in clima simbolista o da Teatro dell'Assurdo: il Testimone (Moni Ovadia), la Sposa deportata (Claudia della Seta), lo Sposo deportato (Olek Mincer), inoltre un'orchestra di dodici elementi, anch'essa deportata (i componenti della Theaterorchestra, l'ensemble più o meno stabile di Moni Ovadia); vi è scritto inoltre che lo spettacolo è tratto da An-skij e Katzenelson. Chi è andato a vedere lo spettacolo non è detto che conoscesse i due scrittori, forse li avrà sentiti nominare; e soprattutto il testo drammaturgico non sarà stato così alieno, almeno nel tema centrale della possessione, di quell'attaccarsi cioè di un'anima di un defunto a un corpo vivente: forse le sue conoscenze terminavano qui. Per questo, del resto, esistono i programmi di sala, per introdurre alla *fabula* e al contesto dell'autore e della compagnia; ma non c'è un esaustivo riassunto dell'opera con una divisione in atti, con una spiegazione dei personaggi; nessuna indicazione sulla struttura concreta dell'opera nemmeno sul fronte dell'ambiente scenico; nessuna descrizione o riferimento all'interno della sinagoga, o alla via del paese o al cimitero; niente, insomma, ad immergerci nel circuito testuale di An-skij, nessun appiglio all'azione, al dipanarsi del testo come previsto dall'autore. Deduciamo che il riferimento scenico è disancorato, decontestualizzato dalla pagina scritta. Dunque, sembra di poter capire che coloro che conoscevano An-skij e il suo *Dibbuk* per averlo letto, frequentato a teatro o conosciuto magari attraverso il film di Waszyński, avranno avuto un tipo di ricezione e d'interazione con la rappresentazione più fondata culturalmente, più decodificante; e gli altri?

Qui intervengono alcune osservazioni che ho spesso sentito affermare da Moni Ovadia, anche a proposito di altri suoi spettacoli e cioè il volersi richiamare a una "forma ellittica" come assai appropriata al discorso teatrale e al magistero di Tadeusz Kantor, dove non si assisteva mai ad una successione lineare di eventi, dove non predominava il meccanismo della drammaturgia letteraria nella sua consolidata e fortissima

² In italiano: Y. Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato*, traduzione di S. Sohn e D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1995; *Canto del popolo yiddish messo a morte*, traduzione di E. De Luca, Mondadori, Milano 2009.

codificazione, bensì un altro tipo di costruzione, d'incerta definizione, ma sicuramente di provenienza extra-letteraria ed extra-scenica (del resto Kantor, come si sa, nasce come artista visivo). «Lo spettacolo deve essere ellittico», dichiarava Moni Ovadia in un'intervista³ e si riferiva nello specifico all'*Armata a cavallo*, ma in realtà tale definizione è valida e utilissima anche nel caso in questione. Come in quello spettacolo, anche nel *Dybbuk* la drammaturgia è solo un materiale come l'altro, altrettanto importante e destinato a essere trattato in maniera analoga, cioè antifolklorica e anti-idolatrice: mi riferisco al prezioso materiale musicale. A chiunque è data la possibilità di comprendere lo spettacolo: il pubblico si posizionerà su una differente scala ricettiva, diciamo da una base di comprensione viscerale e fondata sul propagarsi della commozione e della compartecipazione emotiva, a un livello analitico di articolazione delle interpolazioni fra i testi drammaturgici, musicali, oltretutto gestuali e prossemici. Anche il problema o il muro della lingua sembra sbriciolarsi nel *Dybbuk* di Moni Ovadia, in virtù di piccoli accorgimenti classici e funzionali quali le traduzioni in italiano soprattutto delle parti tratte da Katzenelson (pronunciate da Moni Ovadia con toni più intimi, più sussurrati e solipsistici). Ma la barriera linguistica è oltrepassata anche grazie alla forma ellittica, che sostituisce l'andamento causa-effetto della costruzione drammaturgica tradizionale (anche quando si tratta dell'intreccio di più azioni separate) e dell'impianto classico della messinscena. Attraverso una struttura processuale basata sull'evocazione sonora, su un'atmosfera suggestiva alimentata da immagini gestuali e simboli rituali, la muscolatura del nostro apparato ricettivo si sposta immediatamente verso una comunicazione più sensoriale, dunque disposta secondo raggi pluridirezionali e aperta alla pluralità dei sensi. Del resto, il montaggio compositivo musicale, la drammaturgia musicale che precede il dato testuale e letterario nella prassi e nella *forma mentis* dei due autori provoca un'uscita dalla trincea della comprensione unicamente razionale. Se un criterio fondante dell'atto comunicativo è quello della trasparenza, intendo cioè l'implicita norma della trasmissione più ampia possibile dei significati, proprio a tale figura criptata sembra contrapporsi l'ipotesi dello spettacolo ellittico. L'omissione, la laconicità, la sinteticità, il vuoto, il salto, pertengono all'immagine dell'ellissi. Da qui deriva la struttura del *Dybbuk* di Moni Ovadia e Mara Cantoni, almeno per quanto riguarda la

³ «Ci sono certi argomenti che negli spettacoli renderebbero lo spettacolo greve, mentre lo spettacolo deve essere ellittico. Prendiamo uno spettacolo come questo [*L'armata a cavallo*], tratto da un capolavoro letterario: io vado per frammenti, per schizzi, chiedo alla gente di abbandonarsi, oppure, se vogliono capire i passaggi, di leggersi prima il libro. Ma non importa, lo spettacolo può essere fruito anche senza conoscere il libro ...» (tratto dall'intervista "Paola Bertolone incontra Moni Ovadia", in L. Quercioli Mincer a c., *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, Lithos, Roma 2005, 153).

fonte testuale di An-skij, ma in certo modo l'ellissi è presente ed è stata applicata anche al *Canto* di Katzenelson. Il poema, suddiviso in quindici canti e che non applica una successione consecutiva agli eventi, ma piuttosto riprese di stessi argomenti a distanza, contiene tuttavia alcune parti con riferimenti ad episodi precisi, con date, nomi, luoghi reali. Queste sezioni non vengono utilizzate nello spettacolo, che salta *in medias res* direttamente *Ai cieli* (titolo del canto nono, quello più citato), il luogo del poema più denso di riflessioni, di spazi dedicati al dialogo del poeta con se stesso, con i profeti, con i cieli azzurri, con i treni, insomma alle parti meno realistiche e più liriche. L'uso del poema di Katzenelson sembra configurarsi equivalente all'uso del canto vero e proprio, come al solito decisamente presente negli spettacoli di Moni Ovadia, la cui opera complessiva è spesso definita con la dicitura di "teatro musicale". Il poema di Katzenelson non a caso è il "largo", il momento dell'emozione, della meditazione, dell'ampliarsi della coscienza, dell'emersione dei ricordi, dell'insistenza su una stessa tonalità affettiva, spesso senza rapporto diretto con lo snodarsi dell'azione drammatica. Si tratta di una modalità assai praticata nel canto in generale e in questo spettacolo la mappa sonora contiene spesso la riproposizione di uno stesso modulo reiterato o la ripetizione di una sillaba, di una vocale, forma tipica del niggun, com'è noto. Il *Canto* di Katzenelson e la partitura musicale rispondono così a funzioni analoghe.

Ritornando per un momento alla contestualizzazione dello spettacolo, è evidente come questo sia postulato come un ritorno di personaggi fantasma o fantasmatici, nel senso sia di deportati e vittime della Shoah, sia di fantasmatici rispetto al testo di An-skij, che dà il titolo alla rappresentazione. La lettura di Moni Ovadia e Mara Cantoni colloca dunque l'opera nel tempo del post-Shoah, lo retrointerpreta come se si fosse trattato di una forma di premonizione, di profezia etnografico-letteraria degli eventi che sarebbero a breve accaduti. I due personaggi più realistici in senso scenico e più strettamente correlati al testo del *Dybbuk* sono ovviamente lo Sposo-Chonon e la Sposa-Leye. A loro spetta il compito d'introdurre le sezioni di azioni previste da An-skij che, selezionate, entrano nel circuito della rappresentazione: la preghiera sulla tomba dei fidanzati uccisi, il loro dialogo fra i due mondi, il celebre *incipit* del testo di An-skij, pronunciato dalla Sposa. Alla luce del contesto post-Shoah, in cui è incorniciata tutta la rappresentazione, anche quelle azioni si colorano di significati diversi e, pur mantenendo il legame con la fonte testuale, creano delle varianti di notevole intensità. Così i loro dialoghi non si tingono di elementi di esplicita possessione (Leye non assume mai la voce alterata del Dibbuk), di rimandi alla linea di confine fra mondo terreno e ultraterreno, a significati arcani e misteriosi che in pochi sono in grado di comprendere, ma possono essere interpretati come dialoghi quasi realistici, se pensiamo alla comunicazione che doveva avvenire nei campi

di concentrazione, dove il tragico forse illuminava le parole. Questi due personaggi sono delle citazioni anche nel costume e nel trucco. Non citazioni della fonte letteraria ma della tradizione spettacolare: Leye vestita di bianco e con lo sguardo catturato e rapito in ciò che vede e comprende assai più degli altri, cristallizzata nella sua sofferenza, nel punto climatico della sua vita, appare come l'archetipo di Hanna Rovina, nelle immagini celebri che conosciamo, nonché nel film di Waszyński.⁴ Ancor più incuneato nella tradizione scenica è lo Sposo-Chonon, che con il trucco "espressionista", con una gestualità meccanica e adombrante segreti rimandi e allusioni al mistero, è il personaggio certamente più derivante dal codice rappresentativo stratificatosi immediatamente dopo la morte di An-skij (Olek Mincer ha una formazione di provenienza diretta, avendo fatto parte del teatro yiddish di Varsavia). Tuttavia, se nella messinscena di Vachtangov un tratto psicologico importante consisteva nell'ambiguità, tanto che proprio per sottolinearne l'ambivalenza, Chonon fu interpretato dall'attrice Miriam Elias, nel lavoro di Olek Mincer l'aspetto travagliato, inquieto e combattuto non viene invece mostrato, mentre emerge una maggiore dolcezza: è un Chonon più dolente. In analogia con l'astrazione che connota l'interpretazione di Claudia della Seta, anche Chonon viene reso da Olek Mincer in un tono sciolto da cedimenti realistici e piuttosto come un cammeo, un omaggio alla tradizione scenica del *Dibbuk*. La citazione più esplicita però delle due celebri messe in scena della storia, quella della Vilner Troupe e quella della Habima, consiste nella *danse macabre* che, se a partire dal testo di An-skij vedeva impegnati i poveri e i mendicanti, anche con una venatura di tipo classista, qui è invece a opera dell'orchestra. Terminato uno struggente valzer, la coppia viene divisa dai musicisti e Leye si aggira smarrita e trascinata via da quello che era il suo desiderio. Anche se l'orchestra non assume mai un atteggiamento pericoloso o minaccioso nei confronti della Sposa, come doveva avvenire nelle realizzazioni storiche, tuttavia il modello è certamente da ascrivere alla *danse macabre*. I ripetuti movimenti circolari e articolati come inumani, cioè meccanici e automatici, sono anch'essi un riferimento, oltretutto a Kantor, a quella stagione della scena sovietica di ascendenza costruttivista e fantasmaticamente evocatrice del genio di Mejerchol'd e della biomeccanica, del meccanismo corporeo in stato rappresentativo. Uno dei *Leitmotiv* più intensi e più riusciti e non ascrivibile alla prestigiosa storia dello spettacolo, è quello infine dell'orchestra legata con le funi. I movimenti dei musicisti sono impressionanti tentativi di fuga saturi di impotenza, la loro goffaggine clownesca suscita commozione e provoca un senso di continua inquietudine. Privo di gesti realistici e quotidiani, lo spettacolo assorbe

⁴ Rimango della mia ipotesi nonostante Mara Cantoni non accetti tale riferimento, che invece penso abbia agito sotterraneamente.

però molta gestualità (atteggiamenti) e veri e propri segni-simbolo di tonalità religiosa, come il dondolio dell'orchestra verso il fondo del palcoscenico, come altri momenti di danza di derivazione chassidica o il portare le mani alla testa in segno di sofferenza e disperazione. Lo spaesamento rispetto al codice realistico è costituito anche dalla figura del Testimone, che inizialmente arriva in palcoscenico da un luogo altro e mantiene una sorta di estraneità, di presenza a carica neutra nei confronti della coppia. Il suo costume anni Trenta/Quaranta, elegante e anonimo, il suo stupore attonito, l'invasione della sua voce ora nel canto ora nella declamazione del poema di Katzenelson, la gestualità esplosiva nella danza, o viceversa contenuta, equilibrata e in posa come quella di un cantante lirico e di un canzonettista: queste sono le caratteristiche del Testimone, caratteristiche non intese come mimetiche, ma di qualità presentazionale. Il Testimone di Moni Ovdia è assai più prossimo al Performer che all'Attore, in termini di funzione scenica. Il Testimone-Performer veicola non una parte, com'è nel caso degli Sposi, ma in qualche modo agisce a proprio nome, cioè qui agisce a nome di Moni Ovdia,⁵ che arriva all'ironia di citare sé stesso con la barzelletta finale, cioè a trasferire spettacoli precedenti in una *mise-en-abîme* (e valga fra tutti lo spettacolo *Oylem Goylem*). Scrive Ovdia riferendosi ad alcuni oggetti familiari, tracciato biografico di un passato "rimosso":

Eppure il peso di quei segni ormai innocui si è ingigantito con l'andar del tempo, Nel loro minuscolo spazio si è accumulata tutta l'energia del non raccontato, del non detto, della ritrosia dei miei genitori ...⁶

L'energia del non detto e del non raccontato, modalità meno tecnica e più affettiva per dire la figura dell'ellissi, va quindi presa alla lettera come modello implicito dello spettacolo, ma va anche interpretata come atto di emersione, scaturente dalla rappresentazione, del potenziale emotivo del ricordo e della forma spettacolare come accoglimento di istanze immaginarie e di corpi reali che possono trovare una scena disposta ad accoglierli. In altri termini, nel *Dybbuk* di Moni Ovdia e Mara Cantoni, la scena è soprattutto evocatrice di quella scena mentale di marca simbolista e freudiana, che si rivolge allo statuto rappresentativo per farlo esplodere ed accedere a rinnovati livelli gnoseologici. E un testo come quello di Anskij sembra perfettamente congegnato per questo trapasso di forme.

⁵ «Per quanto mi riguarda mi dibatto in un'inquietudine dialettica: sono posseduto da un dibbuk, sono io stesso un dibbuk o sono il dibbuk di me stesso?»; dal programma di sala del *Dybbuk*, senza numerazione di pagina.

⁶ Dal programma di sala.

Vengo ora allo spettacolo di Bruce Myers.⁷ La registrazione dello spettacolo che ho utilizzato, in francese, è del luglio 1997 ed è stata realizzata a Tiana in Sardegna da Ferruccio Marotti (figg. 1-4). Il testo drammaturgico su cui ho lavorato è invece pubblicato all'interno del programma di sala per la versione rappresentata a Torino nel gennaio 1997. Si tratta di un testo in italiano, tradotto da Colette Shamma, utilizzato nel 1987 da Bruce Myers, in questo caso regista del *Dibbuk* e interpretato da Franco Parenti e Lucilla Morlacchi.⁸

Una delle colonne del Centre International de Recherche Théâtrale, da sempre partecipe di tutta la ricerca di Peter Brook, Bruce Myers ha definito il proprio lavoro sul *Dibbuk* – un lavoro sempre rivisitato non solo dal punto di vista della drammaturgia testuale, ma ancor più incisivamente in quella che si suole definire scrittura scenica – come la sua personale versione del “teatro diretto”. Il “teatro diretto” era una direzione di ricerca sperimentata soprattutto, ma non solo, in Africa dai componenti del CIRT e costituisce una tappa fondamentale per ciascuno di essi. La soluzione, il travaso di conoscenze ed esperienze derivanti dal contatto con forme di teatralità meno sofisticate, secondo la prospettiva occidentale del gruppo di attori, più “spontanee” in termini di relazione fra attori e pubblico, si attua per Bruce Myers nell’elaborazione dell’opera di An-skij. Ogni attore del CIRT ha costruito, infatti, sotto la direzione iniziale e l’*input* di Peter Brook, uno spettacolo personale radicato nella propria cultura di provenienza e dunque giustificato in termini biografici ed esistenziali come una necessaria messa a punto delle proprie radici performative. Alla luce della tensione storiografica più recente e, per così dire, più matura nei confronti dell’oggetto-spettacolo, l’elemento della contestualizzazione cosiddetta pre-esspressiva e del confronto con le determinazioni storiche e biografiche del singolo attore, elemento che confluisce nella costruzione della propria identità corporea, della strutturazione della propria lingua fisica e gestuale, risulta essere molto rilevante.

⁷ Nato a Manchester nel 1942, Myers è cooptato dalla Royal Shakespeare Company nel 1968 e nel 1971 segue Peter Brook a Parigi, entrando a far parte del Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT); la sua carriera comprende spettacoli come *Orghast*, *Mahabharata*, *Les Iks*, *L’homme qui*, *La conférence des oiseaux*, *Timon of Athens*, *A Midsummer-Night’s Dream*, e molti altri titoli. Nel 1977 interpreta Chonon nella regia del *Dybbuk* di Joseph Chaikin; nel 1978 realizza il suo primo *Dibbuk pour deux* dove Leye è Miriam Goldschmidt; altro spettacolo di tema ebraico è la sua regia ad Amburgo del *Golem* di Leivick.

⁸ Ne esiste – la dò come una semplice informazione non avendo alcun documento al riguardo – anche una versione in greco, realizzata recentemente ad Atene, ad opera del Teatro Nazionale.

La provenienza ebraica di Bruce Myers lo indirizza, così, perentoriamente verso il testo per eccellenza della teatralità ebraica, il *Dibbuk*, in quanto frutto della cultura yiddish, da cui proveniva la sua famiglia. Nella premessa scritta per il volume *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*,⁹ Myers così si esprime a proposito delle ragioni del suo coinvolgimento nei confronti della spettacolarità yiddish:

Lì [in Africa] c'è un teatro di tradizione fatto di canto, racconto e anche di gioco, espressione di qualcosa di meraviglioso per noi. Ecco, è questo che per me è yiddish, il teatro yiddish. All'epoca il teatro yiddish era estremamente popolare, con una forma melodrammatica, c'era un legame tra lo scrittore, il pubblico, gli attori in scena. Forse quello che mi ha colpito in Africa, nei miei tanti viaggi, è qualcosa di vicino all'antica cultura ebraica, di cui si sa poco, perché risale a 5000 anni fa.

Si tratta di una declinazione molto particolare, ma che rende bene il motore propulsivo nei confronti di un testo come il *Dibbuk*. Fra le varie categorie sotto cui si snocciolano anni di intensa ricerca sia sul piano tecnico spettacolare, sia su quello umano e spirituale del gruppo di Peter Brook troviamo anche quella di “teatro immediato”, di “teatro necessario”. Questa categoria o piuttosto direzione, indicazione precettistica di un tracciato da perseguire, è preziosa per mettere a fuoco il principio dominante dello spettacolo del *Dibbuk* da lui interpretato, diretto e di cui è anche Dramaturg.

Lo spettacolo ha un inizio, per così dire, in sordina, con una breve ricapitolazione della trama del testo di An-skij spiegata da Bruce Myers e Corinne Jaber, l'interprete di Leye, agli spettatori disposti intorno all'area scenica, chi seduto e chi in piedi, sulla piccola piazza di Tiana. Un elemento extra-testuale viene tuttavia aggiunto nella esposizione iniziale, ed è contenuto anche nel testo drammaturgico rielaborato: c'è una coppia che sta per celebrare lo Shabbath (Shabes) e d'improvviso qualcosa non funziona, l'uomo è inquieto e non è più in grado di proseguire il rito; per calmarlo la donna introduce il racconto del *Dibbuk*. I due attori, senza costumi o trucchi particolari, senza uso di suoni, musiche, luci o altri segnali, cominciano a quel punto a “recitare” mentre l'interprete, che fino ad allora aveva tradotto in italiano, si allontana. L'inizio dello spettacolo coincide con un racconto ma la cornice evenemenziale è mutata e da qui muta di segno tutto il significato dell'opera di An-skij, che non viene esibita come un oggetto illusionistico al di fuori della realtà, ma come *fabula* introdotta dentro un'azione celebrativa; questa *fabula* contiene in sé una dinamica taumaturgica, è un farmaco per l'ansia o lo smarrimento esistenziale del protagonista, che non è dunque Chonon, ma invece l'uomo

⁹ P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, XII.

che si era perso durante la celebrazione rituale. Questa assume di fatto un carattere spettacolare e ci ricorda, al di là di tutte le possibili varianti e magnitudini di distanza, l'insito nucleo sacrale dell'evento spettacolare, così come mostra appunto l'implicito codice di segni performativi connaturati con ogni forma di ritualità.

Motivo dunque della rappresentazione, qui scaturente dal racconto per contiguità e lento trapasso di grado dal presentazionale al mimetico, è la necessità di recuperare l'ordine perduto, di ristabilire un equilibrio. Altri racconti compaiono in seguito durante lo spettacolo e fra questi uno, in realtà segmento testuale riplasmato di una battuta presente nell'opera di An-skij (atto III, battuta di Reb Ezriel): quando Sender, interpretato dallo stesso Bruce Myers, legge il contenuto di una lettera che contiene una storia attribuita al Baal Shem. La parabola del Baal Shem che, nell'osservare gli acrobati di un circo e notandone l'abilità corporea nel camminare su di un filo sospeso, osserva come sarebbe necessario un analogo allenamento spirituale per l'umanità, viene assunta nello spettacolo come un messaggio, magari uno scherzo, proveniente da un ambito extra-scenico. Non si può non supporre la consapevolezza di Bruce Myers della valenza attribuita soprattutto in ambito chassidico alla potenza dinamica del racconto, all'influenza e all'energia metamorfica che le parole dell'affabulazione possono assumere. Questo punto della rappresentazione, così non appariscente e di fatto privo di legami semantici con l'andamento diegetico (potrebbe benissimo non esserci), costituisce il momento di rivelazione del senso attribuito da Bruce Myers al *Dibbuk*: cioè il lavoro di evoluzione spirituale cui bisogna tendere. Del resto sappiamo quanto Peter Brook e i suoi attori non siano legati solo dalla professione o dall'arte dello spettacolo, ma fondino la loro condivisione sulla ricerca spirituale attraverso il veicolo (per usare un termine grotowskiano) dello spettacolo. Ancora una volta è dunque un racconto a intrufolarsi nella forma drammatica di questo spettacolo e a rivestirla di significato, che, detto per inciso, da Sender è totalmente non accolto e del resto Sender è il paradigma dell'ottusità interiore.

Nella versione dell'87, di cui Myers fu solo regista, la cornice che incastonava il *Dibbuk* di An-skij era simile, sebbene con riferimenti più concreti e realistici: si trattava sempre di una coppia intenta a celebrare il Sabato ma nella casa ritrovata in un momento post-Shoah. Dopo il ritorno a casa nasceva nella coppia lo smarrimento, mentre nella soluzione dello spettacolo a Tiana questi dati sono eliminati e l'andamento generale, privo di coordinate precise, fluttua in una dimensione sovra-storica e sovra-culturale. Questo è un esempio di quella capacità di adattamento alle circostanze di pubblico e cultura che sono poste a fondamento dell'asse comunicativo che deve essere mantenuto sempre dinamico e aperto, secondo Peter Brook. A Tiana, ma questo è testimoniato anche durante altre repliche come ad esempio a Torino all'Arsenale della Pace nel 1997,

Bruce Myers intrattiene una relazione attiva con il pubblico, ne ascolta l'attenzione, le risate, si interroga sulla loro effettiva comprensione. L'interazione spesso diretta fra attore e spettatore è probabile trapianto di quella forma di "teatro necessario" cui accennavo prima e diviene chiave stilistica e lettura profonda del testo di An-skij; lo spettacolo non crea un mondo separato e virtuale ma si immette nel circuito del quotidiano. La frantumazione del forte codice illusionistico sembra rifrangersi e trovare un equivalente nella natura della ricerca di Chonon, in quel suo bisogno, confuso lo definisce Bruce Myers, di oltrepassare la scorza che separa questo mondo dalla verità. Così come la rivelazione può essere solo intermittente, così anche questo spettacolo non aspira ad essere niente più di uno spettacolo con lampi e bagliori di acuta percezione del senso e di perforazione della struttura rappresentativa. L'andamento non illusionistico, secondo la nostra tradizione naturalistico-psicologica, si concreta anche nell'assunzione di più personaggi da parte di Bruce Myers che è di volta in volta, oltre al già menzionato narratore diretto e l'uomo che celebra lo Shabbath, anche una buffissima nonna di Leye, Chonon, lo tzaddik che pratica la lunga sequenza finale dell'esorcismo e Sender. Corinne Jaber oltre a Leye e alla donna della scena iniziale, è anche Henoch, l'amico di Chonon. Sono pochissimi elementi del costume, come un fazzoletto, o una giacca indossata o tolta, o una chippà, o un velo, a fungere da trasportatori di segnale.

Due gli elementi di forte allontanamento rispetto al tracciato testuale originario: l'assenza del messaggero, così centrale nell'opera di An-skij e l'introduzione viceversa del personaggio di Nissan. In Sardegna Bruce Myers tiene un laboratorio teatrale con allievi attori che sono poi in parte cooptati nello spettacolo: uno di questi interpreta appunto Nissan che racconta in prima persona l'antecedente lontano. La *suspense* voluta da An-skij è in certo modo mantenuta, cioè a dire è mantenuto e anzi amplificato il valore terapeutico della proclamazione della verità, prodromo dell'applicazione catartica della giustizia, anche se nel racconto introduttivo qualche notizia era già stata fornita, come succede nel celebre film di Waszyński del '37. Le citazioni della tradizione rappresentativa sono presenti anche qui, come nello spettacolo di Moni Ovadia, in particolare: il ballo dei mendicanti (gli attori che avevano preso parte al laboratorio) e l'abbraccio di Leye con le braccia incrociate, che qui avviene durante la possessione e ancor prima al cimitero, e non sul finale. Questo spettacolo procede con una costruzione ad intarsio che lega segni di origine molto diversa e che è molto mobile anche all'interno delle singole azioni, con passaggi rapidi dall'autopresentazione alla mimesi dei personaggi, con variazioni subitane fra segmenti di corporeità realistici e gestualità codificata in senso rituale. Il centro, assai amplificato rispetto all'ampiezza della rappresentazione, si colloca però nella scena della possessione e dell'intervento esorcistico.

Proprio il rilievo dato a questa sezione, di per sé molto attraente e altamente performante, consente di considerare la questione del potenziale taumaturgico della rappresentazione come tutt'altro che secondaria nell'intento di Bruce Myers.



Fig. 1 - Bruce Myers e Corinne Jaber, accanto alle traduttrici, raccontano la vicenda prima dell'inizio dello spettacolo. Il pubblico è ai lati e davanti sulla piccola piazza.



Fig. 2 - Corinne Jaber-Ley nel gesto di incrociare le braccia attorno al volto.



Fig. 3 - Bruce Myers-nonna di Leye accompagna la nipote al cimitero per “invitare” la madre alle nozze.



Fig. 4 - Bruce Myers-tzaddik sta terminando l'esorcismo e isola Leye con un cerchio tracciato per terra.



Fig. 5 - Olek Mincer-Chonon-Sposo Deportato danza con Claudia della Seta-Ley Sposa Deportata. Si noti il trucco “espressionista”.



Fig. 6 - Momento corale della coppia di Sposi Deportati e dell'Orchestra di Deportati.



Fig. 7 - Scena dei musicisti appesi con delle funi.



Fig. 8 - Movimento circolare con Moni Ovadia seguito dagli Sposi e dai musicisti.

