

GIANCARLO LACERENZA

Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia

Sui passaggi e le tracce lasciate dal *Dibbuk* in Italia si dispone, solo da qualche anno, di uno studio importante di Luisa Passerini dedicato alla ricezione del dramma in Francia e in Italia.¹ A completamento dei lavori intrapresi per il seminario *Il Dibbuk / un'anima fra due mondi* realizzato dal Centro di Studi Ebraici nel 2009, e del progetto di nuova edizione e traduzione italiana dei “tre originali” in ebraico, russo e yiddish, si tenterà qui una ricognizione delle precedenti esperienze di traduzione in italiano del *Dibbuk*, con qualche piccolo approfondimento su alcuni punti o temi già toccati dalla Passerini.

1. Non sembra vi siano dubbi sul fatto che la prima traduzione italiana del dramma sia quella torinese del 1926 a firma di Leo Goldfischer e Mario De Benedetti (in quest'ordine non alfabetico sul frontespizio, fig. 1), allora poco più giovani del glottologo e linguista Benvenuto Terracini, anch'egli torinese, estensore della prefazione.²

Oltre alla versione ebraica di H.N. Bialik, apparsa a Mosca nel 1918 e ristampata con varie modifiche (non autorizzate) a Vilna nel 1921,³ in

¹ L. Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2008, 235-277, 378-397 (il capitolo s'intitola “‘Tra due mondi’: il Dibbuk di An-Ski in Francia e in Italia”; si veda anche la versione inglese del volume: *Love and the idea of Europe*, Berghahn Books, New York 2009, 229-278).

² Scialom An-ski, *Il Dībukh (Tra i due mondi)*. *Leggenda drammatica in 4 atti*, traduzione di L. Goldfischer e M. De Benedetti, con prefazione del Prof. Benvenuto Terracini, Istituto Editoriale di Propaganda, Torino s.d. (1926 o 1927).

³ Š. An-ski, *Bein šnei 'olamoṭ (Ha-dibbuk)*. *Agadah dramaṭit be-arba'a ma'arakoṭ. Targum H.N. Bialik*, in *Ha-Tequfah* 1 (1918) 222-296; ristampa in *Kol kitvei*, I, a c. di Š.L. Žiṭron, “An-ski” - Šreberḳ, Wilna et al. 1921, 5-88. Nuova edizione del testo ora in G. Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, (AdSE III\1) Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012.

Europa Orientale erano in quel tempo già in circolazione due traduzioni polacche, entrambe del 1922,⁴ e una ungherese del 1924;⁵ nel resto del continente si poteva contare sulle due traduzioni tedesche del 1921 e 1922.⁶ Risale invece solo al 1926 la prima traduzione inglese, in effetti statunitense, del dramma – che in Europa non ebbe praticamente circolazione⁷ – e all’anno successivo quella francese che, come vedremo, sarebbe stata spesso preferita da vari lettori italiani.⁸

Il libricino pubblicato a Torino, editorialmente dimesso, non presenta esplicite indicazioni sull’anno di pubblicazione, ma solo un’epigrafe al termine del lavoro: «Mario De Benedetti e Leo Goldfischer tradussero l’anno 1926; 5686 dell’Era ebraica» (p. 94).⁹ Sappiamo dalla prefazione di Terracini, all’epoca quarantenne e da poco di ruolo nell’università, che i traduttori erano «giovani», benché almeno De Benedetti (1894-1963) fosse già trentaduenne. Cuneese, quest’ultimo fece parte in gioventù del Gruppo Sionistico Piemontese e nel 1939 migrò a Genova, continuando anche in seguito a coltivare interessi letterari dal suo impiego alle Poste.¹⁰ Quanto al galiziano Leo (Leon) Goldfischer, fu per qualche anno a Torino per specializzarsi in medicina, giungendovi da Schodnica, in Polonia (ora Skhidnytsya, in Ucraina), ov’era nato – precisamente a Borysław – il 23

⁴ Sz.A. An-ski, *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, traduzione di J. Joelon e J. Rottersman, note di J. Joelon, Nakład Własni, Kraków 1922; Id., *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, traduzione di Maksymilian Koren, Chwila, Lwów 1922.

⁵ S. Anski, *Dybuk (a bolygo lelkek). Dramai legenda 4 felvonasban*, traduzione di Lányi Menyhért e Leó Spielberg, Pallas, Kosice 1924.

⁶ S. Anski, *Der Dybuk. Dramatische Legende in vier Akten*, Aus dem Jüdischen übersetzt von Arno Nadel, Ost und West - Winz, Berlin 1921 (si precisa al frontespizio: “Einzig vom Dichter autorisierte Uebertragung”); An-ski, *Zwischen Zwei Welten (der Dybuk): Dramatische Legende in 4 Akten*, Einzig autorisierte Übersetzung von Rosa Nossig, mit einer Einleitung von Jacob Heinsdorf, Harz, Berlin 1922.

⁷ S. Ansky, *The Dybbuk. A play in four acts*, translated from the original Yiddish by Henry G. Alsberg and Winifred Katzin, introduction by Gilbert W. Gabriel and a note on Chassidism by Chaim Zhitlowsky, Boni and Liveright, New York 1926.

⁸ An-ski, *Le Dibbouk. Légende dramatique en trois actes*, version française de Marie-Thérèse Koerner, Rieder, Paris 1927.

⁹ Non ho rinvenuto dati sull’attività dell’«Istituto Editoriale di Propaganda» di Torino, la cui sede risulta essere stata, dalla quarta di copertina, in Corso Palermo 43.

¹⁰ Sull’identificazione, confermatami da Alberto Cavaglione, cf. anche Passerini, *Storie*, 264 e 392 nota 209 (trad. ingl. p. 276 nota 86).

febbraio 1903 e lo ritroviamo medico negli anni '30: dove se ne perdono poi le tracce.¹¹

Nel suo scritto Terracini così rievoca il suo primo incontro col *Dibbuk*:

Ricordo quella sera in cui i due giovani traduttori di questo dramma vollero farmelo conoscere: la voce del lettore ora tremava di commozione, ora scandeva parole e frasi, lentamente, come per farmene sentire tutto un significato riposto; e quando essa tacque, fu attorno un silenzio grave (p. 5).

Non si dichiara tuttavia, nella prefazione, quale testo sia stato usato dai traduttori: apparentemente la versione yiddish, verosimilmente quella della seconda e più accessibile edizione.¹² Lo stesso discorso introduttivo del Terracini – il cui giudizio sul testo è, peraltro, piuttosto tiepido¹³ – è incentrato sul mondo yiddish e sulla sua letteratura, prodotto di quel mondo «esotico» dei villaggi dell'Europa Orientale cui il *Dibbuk*, «dramma di costumi antichi», appartiene. Questo approccio distaccato e un po' sminuitivo nei confronti della grande cultura ebraica centro-orientale e della sua principale espressione linguistica, lo yiddish, era all'epoca molto comune nella borghesia ebraica, tutto sommato ancora fresca di emancipazione e spesso tendente a una spiccata modernizzazione, almeno in molte scelte della vita quotidiana.¹⁴

¹¹ La popolazione ebraica di Schodnica fu decimata da nazisti e ucraini nell'estate del 1941: fra le vittime un Goldfischer, *shames*, probabilmente non identificabile con la persona che ci riguarda. I superstiti furono comunque deportati a Belžec nel 1942.

¹² Sh. An-ski, *Tsvishn tsvey veltn (Der dibuk)*, in Id., *Gezamlte shriftn*, II, An-ski, Vilne *et al.* 1922, 3-105. Almeno a giudicare dai cataloghi delle biblioteche, non sembra che la prima edizione di Vilna abbia avuto una buona circolazione al di fuori della Polonia e degli Stati Uniti, ove fu destinata gran parte della tiratura: Sh. An-ski, *Tsvishn tsvey veltn (Der dibuk). A dramatishe legende in fir aktn*, Vilner Farlag - Yisroel Kviat, Vilne 1919.

¹³ «Io rispettai quel calore e quel silenzio, ma pure ero come sconcertato: non una scena in questo dramma mi aveva afferrato colla immediata evidenza dell'arte, in quel groviglio di figure oscure e dolorose non mi riusciva di trovare una linea, una luce netta, eppure sentivo, attraverso l'incertezza delle mie impressioni, che mi stava dinanzi l'austera intenzione di un poeta. Perché? ... Perché io non so se tutto questo pensiero risulterà al pubblico d'occidente, non dico vivo, ma almeno chiaro e comprensibile. Forse chi leggerà o udirà rimarrà distratto da troppi elementi esteriori, o si smarrirà dinanzi ad una mentalità che par ignorare ogni punto di riferimento colla nostra: certo però questo dramma lascerà pensosi, come lascia pensosi ogni cosa nobile e grave» (Terracini, "Prefazione", in *Il Dibbuk*, 5, 8).

¹⁴ Sul punto anche Passerini, *Storie*, 247-248 e 385 nota 87; la quale fra l'altro osserva, acutamente, che ben diversa accoglienza avrebbe ricevuto il testo in versione ebraica (ivi, 249-250).

La traduzione presenta varie incongruenze, quantunque minori, ad esempio nell'onomastica;¹⁵ risulta tuttavia suggestiva e curata nella ricerca di rime bacciate per i brani poetici. Si veda il canto ḥassidico *Makhmes vos* che apre e chiude il dramma:

Makhmes vos, makhmes vos
iz di neshome
fun hekhster heykh
arop in tifstn grunt?
 – *dos faln trogt*
Dos oyfkumen in zikh...

Perché, perché l'Anima affonda?
 Perché nell'abisso sprofonda?
 La Forza che in giù la spingeva,
 Più in alto, più in su, la rileva.¹⁶

Oppure l'inizio della nenia, al termine dell'ultimo atto, della balia Frade mentre culla la sposa:

Pesante sognar non ti sia
 Il nero micin passa via,
 Col nero fardello va via.
 Ed ora, il tuo cuore ti è lieve
 Qual piuma, qual fiocco di neve,
 Il tuo cuore ti è lieve.
 Dormi che l'angioletto cali
 A carezzarti con l'ali,
 Che l'angioletto cali.¹⁷

Infine, la ninna-nanna della sposa ai suoi bimbi non nati, con rima alternata e quasi identica:

Piccini, dormite, dormite!
 Né fascia, né culla vi do.
 Non nati e già morti, dormite!
 Per sempre collarvi dovrò.¹⁸

¹⁵ Si veda ad esempio l'incoerenza nel nome della madre del personaggio Nissen, chiamata Rifcha, Rifha, Rivhà, Rivchà; etc.

¹⁶ *Il Djibuch*, 11.

¹⁷ *Ivi*, 90.

¹⁸ *Ivi*, 93.

Stampata forse in non molti esemplari – pochi nelle biblioteche, non solo italiane – la versione Goldfischer-De Benedetti era ancora l'unica in circolazione nel 1929, quando alla vigilia della tournée italiana della compagnia teatrale ebraico-russa Habima, l'impresario Yakov L'vov (da noi Giacomo Lwow) cercò di procurarsene una copia, come scrisse a Paolo Milano:

Caro Milano, volevo io spedirvi il materiale riguardante Habima ma non sapevo il vostro indirizzo. Vi spedisco due fascicoli con la storia di Habima, un articolo italiano e anche qualche fotografia. La tournée comincia a Napoli il 19 settembre ... Non potete spedirmi a Napoli Albergo Excelsior una traduzione italiana di Dibuk? So che esiste una edizione ma non posso trovarla a Milano....¹⁹

2. Rispetto all'austera edizione torinese, con tutt'altra confezione si presenterà nel 1930 l'elegante traduzione di Raissa Olkienizkaia-Naldi (Raisa Ol'kenickaja, San Pietroburgo 1886 - Roma 1978) nella collana «Antichi e moderni» di Carabba.²⁰ La biografia della traduttrice, poetessa e drammaturga, cittadina italiana in seguito al matrimonio con il noto giornalista Filippo Naldi, non necessita di complicate ricerche, trattandosi della più importante traduttrice letteraria dal russo in italiano del Novecento. Quando esce la sua traduzione del *Dibbuk*, la Naldi ha già introdotto in Italia l'autore al quale nel tempo sarà più legata, Solomon L'vovič Poljakov-Litovcev.²¹

In questo caso l'origine del testo tradotto è dichiarata al frontespizio come «traduzione dal russo» (fig. 2). Nell'introduzione non si scende in dettagli sulla versione utilizzata – viene fornita qualche informazione sulla

¹⁹ La breve lettera, datata Milano 7 settembre 1929, è citata in P. Bertolone, "L'Europa yiddish di Paolo Milano e l'Habima in Italia", in P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, 127-146: 129-130. Gli spettacoli di Habima andarono in scena a Napoli, Roma, Torino e Milano; per Napoli, prima tappa delle rappresentazioni, si veda anche l'articolo di F.M. Florio a seguire, in questo stesso volume.

²⁰ Sz.A. An-ski (Salomone Rappaport), *Dibbuk (sul confine di due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti*, traduzione dal russo di Raissa Olkienizkaia-Naldi, Carabba, Lanciano 1930.

²¹ Sulla Naldi e le sue traduzioni cf. M.P. Pagani, "A partire dal teatro: le traduzioni di Raissa Olkienizkaia Naldi (1868-1978)", *Testo a Fronte* 36 (giugno 2007) 91-100; Ead., "Raisa Grigor'evna Ol'kenickaja Naldi", in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia* (in www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=298); Ead., "Raissa Olkienizkaia Naldi: un'ammiratrice russa di Eleonora Duse", in M.I. Biggi, P. Puppa (a c.), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse (Venezia 2008)*, Bulzoni, Roma 2009, 311-324.

qabbalah, ovviamente considerata importante per comprendere il testo²² – ma il testo russo di base non può essere stato che la traduzione dallo yiddish (non dall’ebraico) di Georg Leonidov pubblicata nel 1929 a Harbin, la “Mosca d’Oriente”.²³

La scelta di offrire la traduzione di una traduzione, e segnatamente dal russo, sembra dovuta al suo ambiente di origine. La Olkienizkaia, esule a Parigi già dal 1925, si occupava a tempo pieno di traduzioni dal russo e la versione fu probabilmente realizzata in vista della tournée italiana di Habima. Un precedente significativo nella divulgazione di drammi di ambiente yiddish tramite veicoli teatralmente russi, si era già avuto nello stesso 1929 con la rappresentazione a Roma e a Milano della *Mirele Efras* di Yakov Gordin, con Tat’jana Pavlova, una cui traduzione italiana fu prodotta sempre in quell’anno a cura del già menzionato L’vov e del drammaturgo e critico Eligio Possenti.²⁴

Il *Dibbuk* della Olkienizkaia-Naldi conduce – forse si dovrebbe meglio dire, riconduce – il capolavoro di An-skij oltre l’ambito ebraico, fra i fruitori di drammaturgia russa, sebbene quasi nulla di russo vi sia nel testo, al contrario della ben più slavizzata versione originaria scritta proprio in russo da An-skij, in seguito abbandonata a favore della parallela versione yiddish.²⁵ La traduzione della Naldi non è esente da mende ma, rispetto alla precedente edizione torinese, è ovviamente più accurata. Nondimeno l’autrice – che ad esempio per le citazioni bibliche evita sia il testo russo sia le traduzioni cristiane, affidandosi alla traduzione ebraico-italiana di David Castelli²⁶ – sebbene dia il meglio di sé nei brani poetici, siano essi canti ḥassidici o popolari, riscrivendo

²² “Dal mondo del ‘Dibbuk’” (pp. 7-17; al sommario, p. 125, un po’ diverso: “Dal mondo dei ‘dibbuk’”). L’introduzione abbonda ovviamente d’imprecisioni; vi è un rimando, comunque, alla fortunata traduzione, più volte ristampata, del pre-cabbalistico *Sefer yezirah* pubblicata qualche anno addietro dallo stesso editore: *Il Sepher Jetsirah (Libro della formazione)*, tradotto dal testo ebraico con introduzione e note di Savino Savini, Carabba, Lanciano 1923.

²³ An-skij (Š. Rapoport), *Dibuk. Meždu dvuh mirov. Dramatičeskaja legenda v 4-ch deistvjah*, perebod s evrejskogo G. Leonidova, s predislovijem d-ra A.I. Kaufman, Tip. Frenkelja, Harbin 1929.

²⁴ Giacomo Gordin, *Mirra Efras. Commedia in quattro atti*, riduzione e traduzione di Giacomo Lwow ed Eligio Possenti, Barbera, Firenze 1929.

²⁵ Per il testo russo, già pubblicato da V. Ivanov [“S. An-skij, Mež dvuh mirov (Dibuk). Cenzurnyj variant. Publikacija, vstupil’nyj tekst i glossarij”, in *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka*, III, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2004, 9-63, 517-518], si veda ora A. Egidio, *Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, (AdSE III\2) Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012.

²⁶ Cf. per esempio le citazioni dal Cantico dei cantici (pp. 43 e 47).

filastrocche e *nigunim* mistici, sembra indifferente al metro e, in qualche caso, anche alla rima. Il canto hassidico iniziale e conclusivo diventa:

Perché dalle porte del cielo,
 Anima chiara, sei scesa
 Nell'abisso di miseria e di fango?
 Perché l'ascesa è fatta di cadute
 L'anima risalirà sulla cima²⁷

mentre si perde del tutto la cantilena preparatoria della nenia di Frade (p. 118), già vista prima; solo si dice che «pian piano il suo discorso si scande in misure ritmiche» iniziando:

«Presto ti condurremo a nozze:
 L'ora ti sia propizia.
 Dal paradiso la mamma accorre;
 Sogna intanto, delizia»...²⁸

ma le rime non sono regolari, rinunciando a ogni assonanza (a meno che non si sia voluto evocare un effetto rimico in *primavera / terra*) nella cantilena funebre di Leah:

«Ninna-nanna, pure animucce.
 Senza culla, senza pezzuole,
 Senza conoscere estate e primavera
 Lasciare doveste questa terra».²⁹

3. Ancora alla fine degli anni '20 risale il primo tentativo mai realizzato di trasporre il dramma di An-skij in forma melodrammatica. La genesi dell'opera *Il Dibuk*, pubblicata e messa in scena per la prima volta nel 1934, è stata però a lungo oscura, malgrado le dichiarazioni – invero abbastanza rare – rilasciate del suo stesso artefice, il compositore torinese Lodovico Rocca (1895-1986).³⁰ Rocca in effetti sarebbe stato pienamente esplicito sulla genesi dell'opera solo nel 1982, com'è stato di recente evidenziato.³¹

²⁷ *Dibbuk* (trad. Olkienizkaia-Naldi), 27.

²⁸ Ivi, 119.

²⁹ Ivi, 122.

³⁰ Su Lodovico Rocca cf. R. Moffa, "Musicisti e letteratura (I)", in G. Salvetti, M.G. Sità (a c.), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini Studio, Milano 2003, 141-173: 154-156.

³¹ Ancora in Passerini, *Storie*, 258-259, 390-391, grazie alla consultazione diretta delle carte nell'Archivio Rocca.

Una sera del 1927, mentre camminavo per Torino, mi fermai a curiosare in una piccola libreria, oggi scomparsa, che si trovava in via Sant'Anselmo. Mi venne tra le mani *Il Dibuk* di An-Ski, uno scrittore morto a Varsavia nel 1920. Fui misteriosamente attratto da quel libretto e lo portai a casa. Alla prima lettura fui affascinato dalla lettura del dramma, nel quale sentivo vibrare gli elementi eterni del dolore umano.³²

Rocca scrisse dunque la partitura, prima prova della sua maturità artistica, fra il 1928 e il 1931. Quando il primo atto era già pronto, fu tra gli spettatori della rappresentazione del *Dibbuk* Habima, nell'ottobre 1929, al Teatro di Torino:³³ che suscitò, come altrove, grande impressione, ma recensioni poco elogiative.³⁴

Com'è ormai noto, grazie al suo precoce incontro con il testo di An-ski Rocca fu in grado di acquisirne i diritti poco prima di Alban Berg e George Gershwin, i quali dovettero rinunciare ai rispettivi progetti.³⁵ Dal carteggio per l'acquisizione dei diritti apprendiamo che nel 1927 essi erano detenuti nientemeno che da Izaak Grünbaum (Varsavia 1879 – Gan Shemuel 1970), ben noto esponente sionista, giornalista e uomo politico, il quale fu in corrispondenza con Rocca e nell'aprile del 1928 ospitò il compositore a Varsavia.³⁶

Per quanto riguarda il libretto, lo stesso Rocca volle rivolgersi all'allora già noto critico, librettista e drammaturgo Renato Simoni (Verona 1875 - Milano 1952). Simoni vi mise mano al principio del 1928 e, da critico teatrale, nel 1929 seguì anche le tappe milanesi di Habima al

³² Da un'intervista di Rocca al settimanale *Gente* del 23 aprile 1982, cit. in Passerini, *Storie*, 258.

³³ Prima l'8 ottobre. Nel libretto di sala (*Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Prima rappresentazione: Dybuk. Leggenda drammatica in tre atti di S. An-Sky*, 8 ottobre 1929, s.n.t. ma Frassinelli, Torino 1929), così come nei programmi degli altri sei spettacoli di Habima nello stesso teatro, è sempre compreso anche il breve saggio di Dante Lattes e Paolo Milano su "Il teatro ebraico e la Compagnia Habima".

³⁴ Cf. i vari interventi critici di F. Bernardelli (f.b.) apparsi su *La Stampa* dall'8 al 12 ottobre 1929, commentati anche in Passerini, *Storie*, 249. Traggo le informazioni sulle recensioni dalle schede di Noemi Tiberio in M. Schino et al., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in *Teatro e Storia* 22 (2008) 27-255: 83-84.

³⁵ A. Bardi, "Tra i due mondi". Il *Dibuk* come spettacolo e sua penetrazione nel mondo non ebraico", *Bollettino dell'Amicizia Ebraico-Cristiana* 38 (autunno-inverno 2002/3) 7-21; Passerini, *Storie*, 257-258.

³⁶ Passerini, *Storie*, 259. Su Grünbaum, trasferitosi in Palestina nel 1933, cf. *Encyclopaedia Judaica* 8: 106-107; Sz. Rudnicki, *Żydzi w parlamencie II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2004, 411-419.

“Manzoni”,³⁷ avendo già apprezzato a Milano l’universo yiddish nella *Mirra Efros* di Tat’jana Pavlova, «piccolo mondo ebraico russo» di cui fu entusiasta recensore.³⁸

Per il *Dibuk*, Simoni non si cimentò in una nuova traduzione ma, com’era costume, nell’adattamento (“riduzione”) di una versione già esistente, su cui non si hanno indicazioni, neanche nel libretto e nei programmi dei vari allestimenti (figg. 3-4),³⁹ ma che diversi indizi mostrano sia stata quella di Goldfischer e De Benedetti,⁴⁰ di cui sembra ripresa quasi alla lettera anche qualche battuta: per esempio nella scena dell’esorcismo, ove troviamo identica la caratteristica ortografia nella citazione del Qaddish (*Idgadal vejkdash semè rabbà...*).⁴¹ Al pari di tutta la tradizione rappresentativa della pièce, anche nell’opera i quattro atti furono portati a tre (unendo III e IV), così ridotti già nell’allestimento yiddish della Vilner Trupe,⁴² in quello ebraico di Vakhtangov per Habima⁴³ e nella già citata traduzione francese di M.-T. Koerner (sopra,

³⁷ Un’altra recensione di Simoni, per *Il tesoro* di Sholem Aleykhem, apparve sempre sul *Corriere della Sera* il 20 ottobre 1929.

³⁸ Cf. il resoconto, firmato R.S., in *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1929. Alla versione italiana del lavoro di Gordin aveva messo mano anche il principale collaboratore e poi successore di Simoni al *Corriere della Sera*, Eligio Possenti.

³⁹ Prima edizione: Scialom An-ski, *Il Dibuk. Leggenda drammatica in un prologo e tre atti*, riduzione di Renato Simoni, per la musica di Lodovico Rocca, Ricordi, Milano 1934.

⁴⁰ Menzionata anche nella recensione di Simoni al *Dibuk* apparsa sul *Corriere della Sera* il 16 ottobre 1929: «Quest’opera fu tradotta, si può dire, in tutte le lingue, ma è curioso osservare che tra versione e versione c’è una notevole diversità di particolari. Quella italiana di Goldfischer e De Benedetti ha molta lode da chi è in condizione di paragonarla al testo originale».

⁴¹ *Il Dibuk* di Simoni-Rocca, 61 (in Goldfischer-De Benedetti a p. 89). Nella versione indiretta della Olkienizkaia-Naldi il testo del Qaddish si dà in traduzione (p. 117) e non si limita alle prime parole, ma continua ben oltre, con qualche variazione rispetto al normale Qaddish per i defunti, fino al primo *amen*. Anche, *sifrei Torah* del testo yiddish, tradotti da Goldfischer e De Benedetti «sante Thorod» (p. 21), diventano in Simoni «sante Thorà» (p. 21), etc.

⁴² An-ski, *Gezamlte shriftn* cit., 106-107.

⁴³ Varie descrizioni dell’allestimento in Y. Yizraeli, *Vakhtangov directing “The Dybbuk”*, Diss. Univ. of Michigan, 1971; O. Aslan, “‘Le Dybbouk’ d’Anski et la réalisation de Vakhtangov”, in D. Bablet (a c.), *Les voies de la création théâtrale*, VII. *Mises en scène années 20 et 30*, CNRS, Paris 1979, 155-241; P. Fishman, “Vakhtangov’s ‘The Dybbuk’”, *Drama Review* 24/3 (settembre 1980) 43-58; D. Giloula, “Natan Altman: painter of the *Dybbuk*”, *Bamah* 101-102 (1985-86) 19-32 (ebr.); A. Robroetzky, “Yoel Engel’s music for *The Dybbuk* directed by Y. Vakhtangov”, *Bamah* 153-154 (1999) 99-110 (ebr.); V. Ivanov, “An-sky, Evgeny Vakhtangov, and *The Dybbuk*”, in

nota 8), in cui probabilmente Simoni anche trovò ispirazione. Alcuni personaggi sono soppressi o modificati, insieme a vari temi e situazioni – fra cui l’evocazione dello spirito di Nissan e il “processo col morto” del IV atto – mentre nuovo è un breve prologo (pp. 9-10 del libretto), inserito come accenno all’antefatto, ossia il patto di fidanzamento fra i genitori di Hanan e Leah, di cui si apprende compiutamente quasi ormai alla fine (atto III, pp. 55-56).

Il Dibuk ebbe la prima rappresentazione alla Scala di Milano il 24 marzo 1934⁴⁴ e conobbe un grande successo: tale da indurre anche i due primi traduttori del testo, Goldfischer e De Benedetti, a farsi vivi per congratularsi direttamente con Rocca.⁴⁵ Musicalmente, però, l’opera era pienamente inserita nella tradizione italiana, in tutti i suoi registri (dal comico al tragico), pur con vari influssi di compositori dell’Europa Centro-Orientale – e la presenza persino di una habanera nella “danza macabra” del II atto – ma con scarsi elementi ebraici, come le preghiere inserite all’apertura del III atto.⁴⁶ Anche il finale propone immagini testuali che, nel loro contesto musicale, suonano ben più cristiane che ebraiche:

VOCI DAL CIELO

Fu stretto il patto nella presenza del Signore!

G. Safran, S.J. Zipperstein (a c.), *The worlds of S. An-sky. A Russian Jewish intellectual at the turn of the century*, Stanford UP, Stanford 2006, 252-265.

⁴⁴ Direttore Franco Ghione, maestro del coro Roberto Benaglio, regia di Lothar Wallerstein. Un elenco delle messe in scena italiane del *Dibuk* è nell’*Almanacco* di Gherardo Casaglia consultabile in rete su www.amadeusonline.net/almanacco.php (dal quale traggio anche le informazioni successive). Ringrazio il Prof. Casaglia anche per le rispettive indicazioni bibliografiche.

⁴⁵ Passerini, *Storie*, 264.

⁴⁶ Non sembra più di una trovata pubblicitaria, forse diffusa nel 1936 in occasione delle rappresentazioni oltreoceano, la voce su un lungo soggiorno di Rocca in Palestina, durato addirittura quattro o cinque anni. Della realtà di questo viaggio erano convinti in molti, fra cui una delle interpreti di Leah negli Stati Uniti, il soprano Rosa Raisa: interviste di quel periodo sono citate nella biografia di C. Mintzer, *Rosa Raisa: a biography of a Diva with selections from her memoirs*, Northeastern UP, Boston MA 2001, e si veda anche la recensione alla prima rappresentazione di Detroit in *Time Magazine* del 18 maggio 1936 («The music was by Italian Composer Lodovico Rocca, who spent four years in Palestine studying Hebrew moods and chants»). In un breve articolo sul già menzionato tentativo di Gershwin di comporre un’opera sul *Dibbuk*, si sostiene che Rocca fu ispirato da una rappresentazione della Vilner Trupe: C. Bloom, “The Dybbuk and George Gershwin”, *Midstream* 54/5 (settembre-ottobre 2008) 20-23: al dato non è aggiunta documentazione, ma non è del tutto da escludere che Rocca possa aver assistito a una messa in scena del *Dibbuk* nel corso del suo viaggio in Polonia del 1928.

Elohim! Elohim! Santo il Nome! Israel! Adonai!
 E sono sposi per l'Eternità!
 Nel nome del Signore fu stretto il patto santo!
 Sempre più in alto! Nel nome del Signore!
 E per l'eternità!
 Elohim! Elohim! Elohim!⁴⁷

Del *Dibuk* si dispone di varie edizioni della partitura, parzialmente ridotta per pianoforte e canto, ma ne manca ancora un'incisione discografica.⁴⁸ Come si è detto i contenuti ebraici si limitano al soggetto e all'impianto visivo, ossia scene e costumi, nei vari allestimenti generalmente ben lontani dagli innovativi moduli di Habima, ma accurati e opportunamente didascalici (figg. 5-7). La novità di un dramma d'ambientazione ebraica, e specialmente dell'ebraismo dell'Est, contribuì notevolmente al suo successo, che ebbe modo di ripetersi ovunque, in Europa e negli Stati Uniti.⁴⁹ Tuttavia, dopo il 1938, malgrado fossero già previsti nuovi allestimenti e repliche,⁵⁰ l'inasprirsi del clima antiebraico e la promulgazione delle leggi razziali fece sì che per vari anni il *Dibuk*, unicamente a causa del suo soggetto ebraico, non fosse più ripreso.⁵¹ Nel dopoguerra la prima rappresentazione ebbe luogo a Napoli nel 1949.⁵² È

⁴⁷ *Il Dibuk* di Simoni-Rocca, 67.

⁴⁸ Sono tuttavia in circolazione, oltre a un paio di arie su 78 giri, varie registrazioni da trasmissioni radiofoniche effettuate negli anni '50 e '60 di un'esecuzione dell'Orchestra e Coro della Rai di Milano diretta da Alfredo Simonetto.

⁴⁹ Le note su Rocca inserite nel programma di sala dell'ultima rappresentazione italiana anteguerra, in scena al Teatro Reale dell'Opera di Roma il 6 aprile 1938, indicano dal 1934, dopo Milano, riprese al Regio di Torino, all'Opera di Roma, al "Carlo Felice" di Genova, al Comunale "Giuseppe Verdi" di Trieste; quindi a Varsavia, Chicago, Detroit, New York, Zagabria, Košice (Slovacchia), Bratislava, «ecc.». La ricezione del lavoro sembra essere stata molto buona anche all'estero: per esempio, nonostante il clima sfavorevole, a Varsavia: M.C. Steinlauf, "Fardibekt!": An-sky's Polish legacy", in *The worlds of S. An-sky*, 232-251: 250-251.

⁵⁰ Sempre nel programma di sala romano si aggiunge: «Quest'opera è nel programma delle prossime stagioni di vari altri teatri esteri».

⁵¹ Sulle prime manifestazioni antiebraiche nelle recensioni al *Dibuk* e il veto alle rappresentazioni cf. Passerini, *Storie*, 262-263, 268-270. Il problema si ripresentò nel 1940 per la nuova opera di Rocca, *Monte Ivnor*, messa in scena alla fine dell'anno precedente e basata su romanzo storico *Die vierzig Tage des Mussa Dagh* (1933) dello scrittore austriaco e di origine ebraica Franz Werfel, incentrato sul genocidio armeno compiuto dai turchi nel 1915.

⁵² Teatro di San Carlo, prima il 17 marzo 1949 (tre rappresentazioni): direzione di Umberto Berrettoni – già direttore del *Dibuk* a Trieste nel 1938 – regia di Livio Luzzatto, scenografia di Ettore Sormani, coreografia di Bianca Gallizia; allestimento

poi tornato in scena a Roma nel 1957;⁵³ a Firenze nel 1962;⁵⁴ a Torino nel 1982.⁵⁵

4. Occorre attendere il dopoguerra per vedere una nuova traduzione del *Dibbuk*, presso la casa editrice Rosa e Ballo di Milano, nella *Collezione "Teatro"* diretta da Paolo Grassi; serie che, interrottasi nel 1947, continuerà poi per "La Fiaccola" (fig. 8).⁵⁶ La storia di questa traduzione, firmata dal germanista Alessandro Pellegrini (Cernobbio 1897 - Milano 1985) e pubblicata per la prima volta nel 1948, è stata studiata da Laura Quercioli Mincer, cui si deve anche una sua riedizione linguisticamente aggiornata.⁵⁷ Anche in questo caso, la lingua del testo di partenza non è stata indicata: nella riedizione appena citata si propone che Pellegrini – di cui non sono note competenze in yiddish o in ebraico, e che tradusse per gli stessi tipi opere di Strindberg apparentemente dallo svedese – possa aver fatto uso di diverse traduzioni preesistenti, avendo forse per

poi ripreso al Teatro Nuovo di Torino e al Massimo di Cagliari (una cronologia diversa è data in Passerini, *Storie*, 270). C. Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo. La Cronologia, 1737-1987*, Guida, Napoli 1987, 618. Sullo spettacolo si veda anche il raro programma *Teatro di S. Carlo. Stagione lirica 1948-49. Programma ufficiale: Scialom An-Ski, Il Dibbuk. Leggenda drammatica in un prologo e tre atti, riduzione di Renato Simoni per la musica di Lodovico Rocca (G. Ricordi & C.). Novità per Napoli*, s.n.t. [Teatro di San Carlo, Napoli 1948].

⁵³ Teatro dell'Opera di Roma, prima il 16 febbraio 1957: direzione di Gabriele Santini, maestro del coro Giuseppe Conca, regia di Bruno Nofri, coreografia di Guglielmo Morresi, scenografia di Nicola Benois ed Ettore Polidori.

⁵⁴ Teatro Comunale di Firenze, prima il 21 gennaio 1962: direzione di Bruno Bartoletti, maestro del coro Adolfo Fanfani, regia di Alessandro Fersen, coreografia di Nives Poli, scenografia di Nicola Benois.

⁵⁵ Teatro Regio di Torino, prima il 14 aprile 1982: direzione di Bruno Martinotti, maestro del coro Fulvio Fogliazza, regia e coreografia di Alessandro Fersen, scenografia di Emanuele Luzzati.

⁵⁶ An-Ski, *Dibbuk. Leggenda drammatica in tre atti*, a cura della Casa Editrice "La Fiaccola", Milano 1948 (Collezione Teatro, serie marrone n. 34; altra edizione nel 1953 e ristampa nel 1962); al frontespizio vi è una tavola fuori testo con una foto Habima di R. Ezriel di Miropol. Il volumetto serba il marchio RBM (Rosa e Ballo, Milano) solo in copertina; diversamente al frontespizio e al colofone figura "La Fiaccola". Sulle vicende editoriali della RB, cf. il catalogo a cura di S. Casiraghi, *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2006.

⁵⁷ L. Quercioli Mincer, "Nota sul traduttore e la traduzione", in Shloyme Zaynvil Rapoport (An-ski), *Il Dibbuk. Fra due mondi*, a c. di L. Quercioli Mincer, traduzione A. Pellegrini, introduzione A. Madeyska-Pawlikowska, Austeria - Bollati Boringhieri, Cracovia et al. 2009, 25-30.

riferimento un testo yiddish eventualmente traslitterato.⁵⁸ In effetti, nell'introduzione si dichiara che il dramma fu composto in yiddish⁵⁹ e il traduttore lascia credere di aver tradotto da questa lingua, anche perché in una nota chiarisce la scelta di conferire ai lessemi yiddish una forma italiana.⁶⁰ Tuttavia è davvero singolare che, com'è già stato osservato, della traduzione non sembri esservi traccia nei carteggi di Pellegrini, e che addirittura sembri espunta dall'elenco delle sue pubblicazioni.⁶¹ Altro elemento anomalo è l'aspetto stesso del testo tradotto, in tre atti e non quattro, con varie abbreviazioni, scambi di battute fra i personaggi e didascalie con indicazioni che non figurano in alcun testo originale noto.⁶²

Tutto si spiega, però, confrontando la versione di Pellegrini con l'unica edizione a stampa del *Dibbuk* disponibile ai suoi tempi suddivisa in tre atti e non quattro, ossia quella francese di Marie-Thérèse Koerner.⁶³ Il confronto scopre le analogie, se non le similitudini, fra le due versioni, tanto da far credere che l'una dipenda dall'altra: essendo fra l'altro improbabile che Pellegrini possa aver avuto accesso allo stesso testo yiddish, inedito, utilizzato dalla Koerner, la quale risiedeva a Varsavia e forse tradusse dal testo in circolazione presso la Vilner Trupe, secondo gli adattamenti di Dovid Hermann.⁶⁴ Uno dei principali adattamenti di questo allestimento è la famosa scena della "Danza macabra", assente in qualunque redazione del *Dibbuk* di An-skij e introdotta proprio da

⁵⁸ Quercioli Mincer, "Nota", 28-29.

⁵⁹ A. Pellegrini, "Introduzione", in An-Ski, *Dibbuk* cit., v-VIII: VI.

⁶⁰ Ivi, 7-8 (a proposito di *batlon*, pl. *batlonim*, reso con "batlone/i": «... Adottiamo le stesse parole dello Yddish [sic] dando loro una parvenza italiana. Infatti il tradurre semplicemente: *fedele* sarebbe insufficiente, mentre il tradurre *dottore della legge* sarebbe errato. Il significato esatto delle parole sarà chiarito dal testo e dall'azione drammatica»).

⁶¹ Quercioli Mincer, "Nota", 28; con rimando alle ricerche nell'archivio Pellegrini compiute da M. Ceretti, curatrice di A. Pellegrini, *Le dimore dello spirito. Saggi e note critiche*, Collegio Ghisleri, Pavia 2000.

⁶² Ivi, 29-30. Nella riedizione di L. Quercioli Mincer alcune omissioni sono state reintegrate sulla base del testo yiddish.

⁶³ Citata sopra, nota 8.

⁶⁴ Che la Koerner abbia tradotto da una fonte teatrale yiddish, forse un *cahier de régie*, è sostenuto da Aslan, "Le Dybbouk", 182 (la quale si sofferma anche sui problemi di messa in scena di questa traduzione a Parigi nel 1928, per la regia di Gaston Baty, su cui ivi, 235; nonché Passerini, *Storie* 235, 250-257). Ho tuttavia il sospetto che dietro la versione della Koerner possa esservi non un testo yiddish ma la versione polacca realizzata nel 1925 da Andrzej Marek, anch'essa in tre atti. In quegli anni Theresa Koerner mi risulta attiva a Varsavia come traduttrice dal polacco, pubblicando fra l'altro opere di Mickewicz e Wierzyński.

Hermann – ignorata da Habima, ma ampiamente ripresa nel film polacco *Dybuk* del 1937⁶⁵ – la cui descrizione nel testo della Koerner si ritrova del tutto identica in quello di Pellegrini:⁶⁶

Musique. De la rue entre sur scène une procession étrange; plusieurs êtres en habillons blancs, tels des linceuls, aux visages voilées, que l'on devine être des morts ... Enfin le cortège des morts disparaît. La scène s'éclaire. Fradé, Gitl et Basia entrent.

Musica. Dalla strada entra in scena una strana processione: parecchi esseri in cenci bianchi simili a sudari, il viso velato; e si indovina che sono morti ... Finalmente il corteo dei morti sparisce. La scena s'illumina. Frade, Gitla e Basia entrano.

5. La traduzione italiana attualmente più nota e diffusa del *Dibbuk* ha visto la luce meno di dieci anni dopo quella di Pellegrini. Curata da Samuel/Samuele Avisar, è apparsa dapprima nel 1957 in un'antologia di teatro ebraico e yiddish, nella collezione "Teatro di tutto il mondo" diretta da Raffaele Cantarella per le edizioni Accademia;⁶⁷ quindi a Roma nel 1986 per le edizioni E/O, ed è quest'ultima che ha conosciuto la massima diffusione.⁶⁸

È il dramma di An-skij ad aprire il volume del 1957, seguito da opere di Shoylem Aleichem (*È difficile essere ebrei*), Harry Sackler (*Rahab*), Efraim Kishon (*Raccomandato di ferro*), Yigal Mossinsohn (*Casablàn*): testi ben scelti anche perché ciascuno, a suo modo, rappresentativo di un momento o di un genere. Al termine della prefazione (pp. 65-71), il

⁶⁵ Sul film, J. Hoberman, *Bridge of light: Yiddish film between two worlds*, Museum of Modern Art - Schocken Books, New York 1991, 55-57, 279-285 e *passim*; I. Konigsberg, "The only 'I' in the world: religion, psychoanalysis, and *The Dybbuk*", *Cinema Journal* 36 (1997) 22-42; D. Mazur, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007 (anche in traduzione inglese, *Waszyński's The Dybbuk*, *ivi*).

⁶⁶ *Le Dibbuk*, trad. Koerner, p. 72 (il brano è anche citato per intero in Aslan, "Le Dybbuk", 182); *Dibbuk*, trad. Pellegrini, 53.

⁶⁷ S. Anski, "Il Dibbuk (tra i due mondi)", in Samuele Avisar, *Teatro ebraico*, Nuova Accademia, Milano s.d. (ma 1957), 63-126; fra le pp. 80-81 vi sono due tavole con fotografie di attori Habima. Sul volume si veda la recensione di G.L. Luzzatto in *Rassegna mensile di Israel* 24/2 (1958) 92-96.

⁶⁸ Shalom An-Ski, *Il Dibbuk*, traduzione dall'yiddish di Simon [sic] Avisar, con un'appendice di Marino Freschi, E/O, Roma 1986 (e varie ristampe; edizione e-book 2011); anche in *Classici del mondo ebraico scomparso*: S. An-ski, *Il Dibbuk*, S. Maimon, *Storia della mia vita*, E/O, Roma 1993. Sull'edizione E/O del *Dibbuk*, cf. G. Tortorelli, *Il lavoro della talpa. Storia delle Edizioni E/O dal 1979 al 2005*, Pendragon, Bologna 2005, 49 nota 84.

curatore rimanda ai *Gezamlte shriftn* di An-skij, indicando quindi indirettamente la propria fonte nel testo yiddish; delle traduzioni italiane già esistenti si menziona solo quella «poco curata» di Goldfischer e De Benedetti, e l'adattamento musicale di Simoni e Rocca.

Sulla figura di Samuel Avisar, al secolo Samuel Rewisorsky (Frankfurt a.M. 1913 - Milano 1999), non si è rinvenuto alcun profilo a stampa. Non sono note le circostanze del suo trasferimento in Italia, dove lo troviamo nel 1937 a Roma per conseguire il titolo di Maskil presso il Collegio Rabbinico Italiano e ancora, nel 1939, per ricevervi l'ordinazione rabbinica come *Ḥaḳam ha-Šalem*.⁶⁹ Nel periodo delle persecuzioni si trova a Venezia e da lì fu trasferito e internato fra il 1940 e il 1943 nel campo di concentramento di Ferramonti di Tarsia, in Calabria, ove diresse la locale scuola Talmud-Torah.⁷⁰ Sfuggito alla deportazione, continuò a occuparsi d'insegnamento e nei primi anni '50 del Novecento fu docente di ebraico alla scuola rabbinica "S.H. Margulies" di Torino (fig. 9) e, per qualche tempo, anche alla scuola ebraica di Milano.⁷¹ Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Teatro ebraico* fu lettore di ebraico moderno all'università di Strasburgo, ove lavorò al fianco di André Neher, prediligendo come campo di ricerca il lessico teatrale ebraico.⁷² Autore di vari saggi e studi di grammatica, linguistica e traduttologia,⁷³ gli si devono in italiano, oltre alla versione dei libri di

⁶⁹ Cf. A. Piattelli, "Repertorio biografico dei rabbini d'Italia dal 1861 al 2011", *La Rassegna mensile di Israel* 76 (2010) [2012] 185-256: 230.

⁷⁰ Elenco degli ebrei stranieri internati a Ferramonti (registrato come Rewizorska Samuele) in http://www.museoferramonti.it/upload/elenco_internati.pdf (ultimo accesso aprile 2012); F. Folino *Ferramonti: un lager di Mussolini. Gli internati durante la guerra*, Brenner, Cosenza 1985: 327. Documentazione su Avisar e la scuola Talmud Torah di Ferramonti: Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano, Fondo Israel Kalk, busta 2, fascicolo 24 ("Organizzazione scolastica e corsi professionali") e particolarmente il doc. 11.

⁷¹ Devo queste ultime informazioni e la foto di gruppo della "Margulies" alla cortesia di Roberto Bonfil, allievo di Avisar a Torino nel 1953, che sentitamente ringrazio.

⁷² Si veda il prospetto sulle attività dell'Istituto di studi ebraici dell'Università di Strasburgo pubblicato in *Orbis – Bulletin international de documentation linguistique* 9 (1960) 545-547.

⁷³ Fra i quali: "Studi etimologici sui temi *pe-alef* in ebraico", in M.E. Artom *et al.* (a c.), *Miscellanea di studi in memoria di Dario Disegni*, Giuntina, Firenze 1969, 21-34; "La 'vexata quaestio' dell'affinità tra l'ebraico e il latino", *Rassegna mensile di Israel* 39 (1973) 103-113; "*Pi šenayim* (doublement). Analyse structurale d'un conte d'Agnon", in *Mélanges André Neher*, Maisonneuve, Paris 1975, 237-251; *Du français à l'hébreu*, I-II, Kiryat-Sefer - Institut d'études hébraïques de l'Université de Strasbourg, Strasbourg - Jérusalem 1978.

Ezra-Nehemia nella “Bibbia Disegni”,⁷⁴ diverse traduzioni dallo yiddish⁷⁵ e la grande antologia *Tremila anni di letteratura ebraica*.⁷⁶ Trasferitosi nel 1984 in Israele, ha continuato a occuparsi del lessico teatrale neoebraico e nel 1996 vi ha pubblicato il primo volume di una storia del teatro ebraico e yiddish rimasta incompiuta.⁷⁷

6. Nel 1964 è apparso infine, su *Il Dramma*, il testo di una riduzione del *Dibbuk* portata in scena a Milano da Enrico Fulchignoni, cui è accreditata anche la traduzione.⁷⁸

Già collaboratore di Renato Simoni, Fulchignoni (Messina 1913 - Parigi 1988) fu inizialmente medico e in seguito soprattutto regista, molto impegnato nella ricerca e diffusione di nuovi linguaggi, oltre che critico e saggista.⁷⁹ In questa edizione il dramma è preceduto da una breve introduzione e da un profilo di An-skij, l'una e l'altro, però, abbastanza scorretti. Non si dichiara su quale testo sia stata compiuta la traduzione, che si direbbe un adattamento di traduzioni preesistenti (si direbbe, ancora una volta, principalmente dal francese) rielaborate, in qualche punto, con molta libertà. Se si eccettua l'opera di Rocca e Simoni, il testo trova il suo principale merito nell'essere stato il primo a condurre *Il Dibbuk* sulle scene teatrali in italiano (figg. 10-11).⁸⁰

⁷⁴ *Agiografi. Con traduzione italiana e note*, a c. di D. Disegni, s.n.t. 1967, 277-321.

⁷⁵ Senza pretesa di completezza, omettendo le traduzioni in ebraico: J.L. Perez, *Abnegazione. Racconti*, introduzione di Samuele Avisar, traduzione di Samuel Avisar e Raoul Elia, Scuola Superiore di Studi Ebraici - Fondazione Sally Mayer, Milano 1954; I.L. Peretz, *Il mago e altre novelle ebraiche*, presentazione di Giuseppe Laras, introduzione di Elena Loewenthal, traduzione di Samuele Avisar e Raoul Elia, Gribaudi, Milano 1997.

⁷⁶ S. Avisar, *Tremila anni di letteratura ebraica*, 2 voll., Carucci, Roma 1980.

⁷⁷ S. Avisar, *Ha-mahazeh we-ha-te'atron ha-'ivri we-ha-yidi*, 1. *Me-rešitam we-'ad sof ha-me'ah ha-19 / A history of Hebrew and Yiddish theatre, 1. From the beginning until the end of the 19th century*, Rubin Mass, Yerušalayim 1996.

⁷⁸ *Il Dibbuk. Leggenda drammatica in tre atti di Shalom Anski*, regia [e traduzione] di Enrico Fulchignoni, in *Il Dramma* 40, n. 332 (maggio 1964) 12-26.

⁷⁹ Sua è, fra l'altro, la raccolta di scritti, di una certa risonanza ai suoi tempi, *La moderna civiltà dell'immagine*, Armando, Roma 1964 (1965²). Sulla singolare figura dell'autore si veda la scheda di G. Moneti, “Fulchignoni, Enrico”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 50 (1998).

⁸⁰ Cf. la recensione di E. Possenti in *Il Dramma* 40, nn. 330-331 (1964) 142-143, in cui si citano anche le precedenti traduzioni italiane. Gli attori accreditati per i ruoli principali risultano: Elena Zareschi (Leah), Gina Sammarco (Fradeh), Guido Lazzarini ('Azri'el), Filippo Scelzo (Sender), Riccardo Petrucchetti (il Messaggero), Franco Morgan (Ḥanan). Scene di Zanko Thomas, costumi di Maria Signorelli.



Fig. 1 - *Il Djbuch* di Goldfischer e De Benedetti (1926), frontespizio.

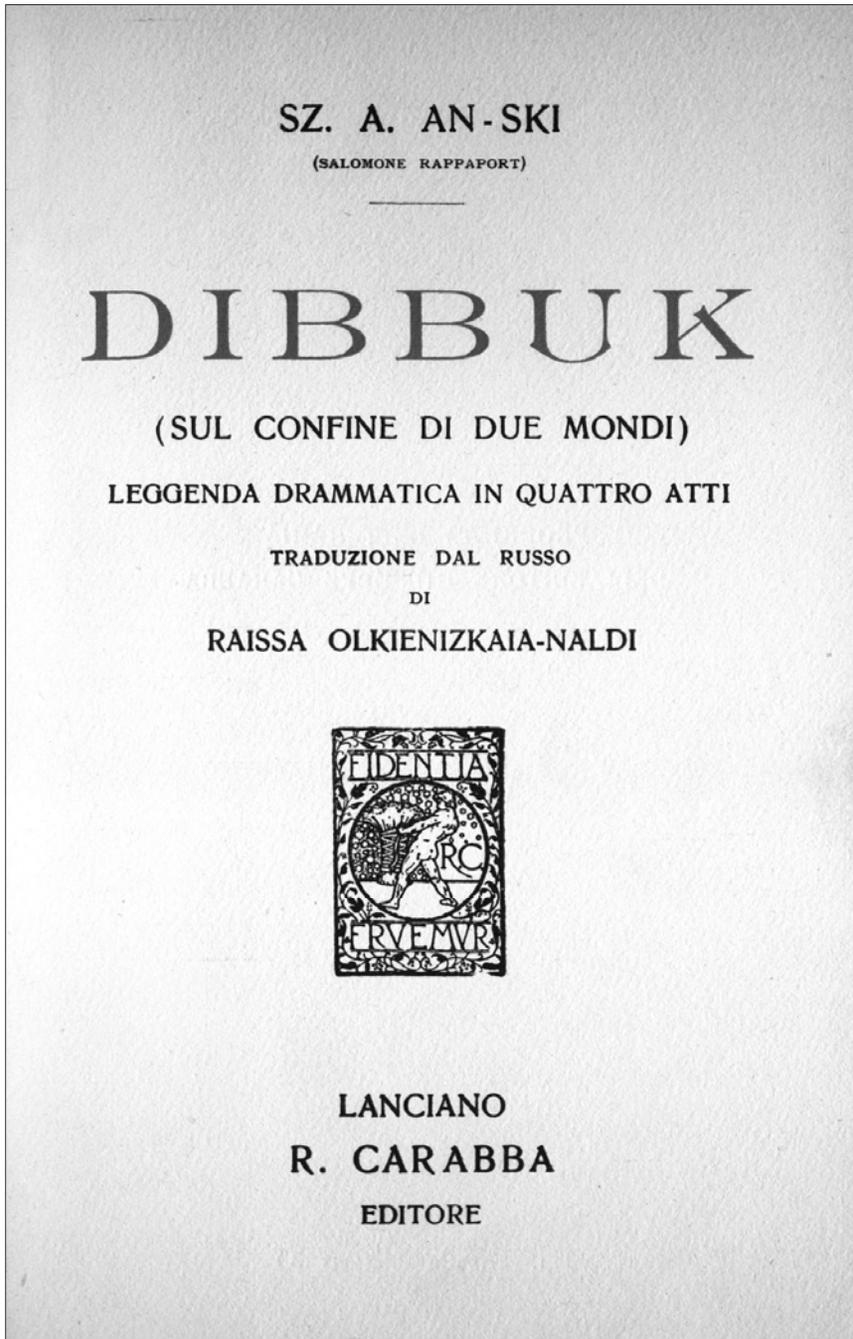


Fig. 2 - *Il Dibbuk* di Raissa Olkienizkaia-Naldi (1930), frontespizio.

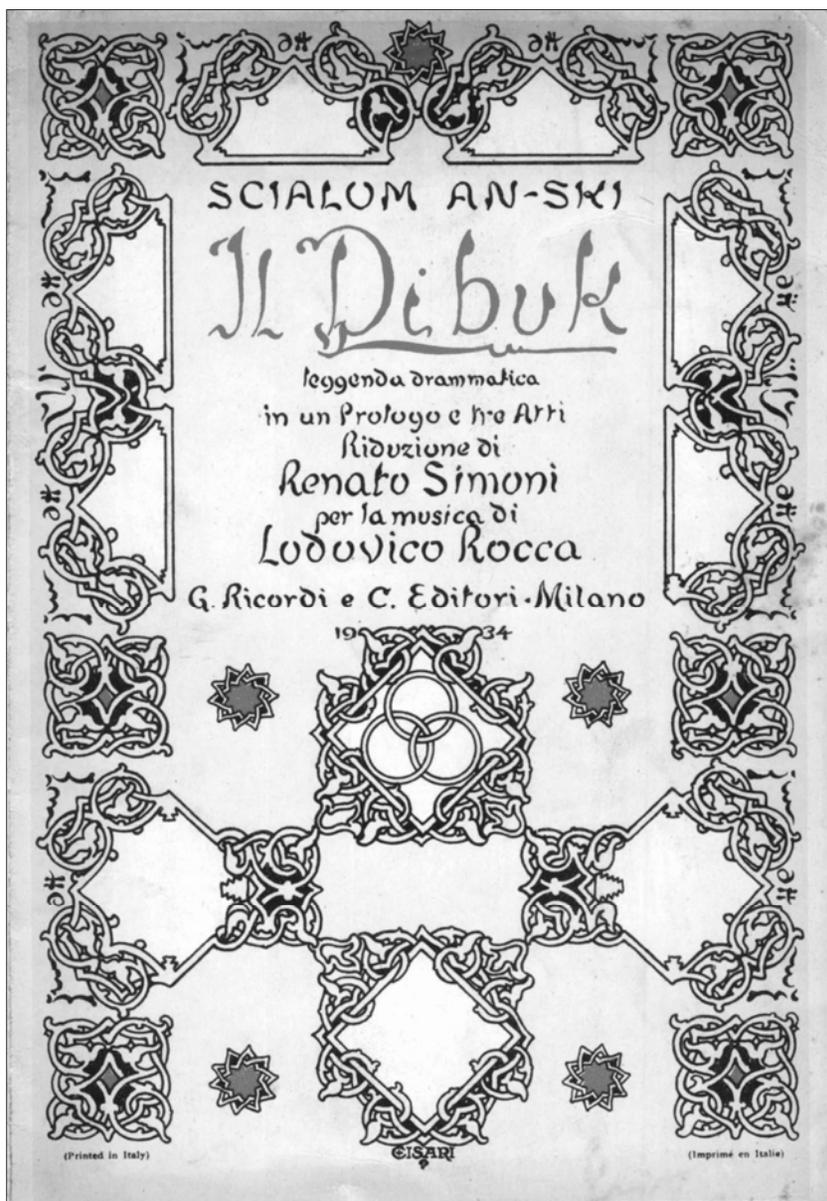


Fig. 3 - *Il Dibbuk* di Simoni e Rocca (1934), copertina.

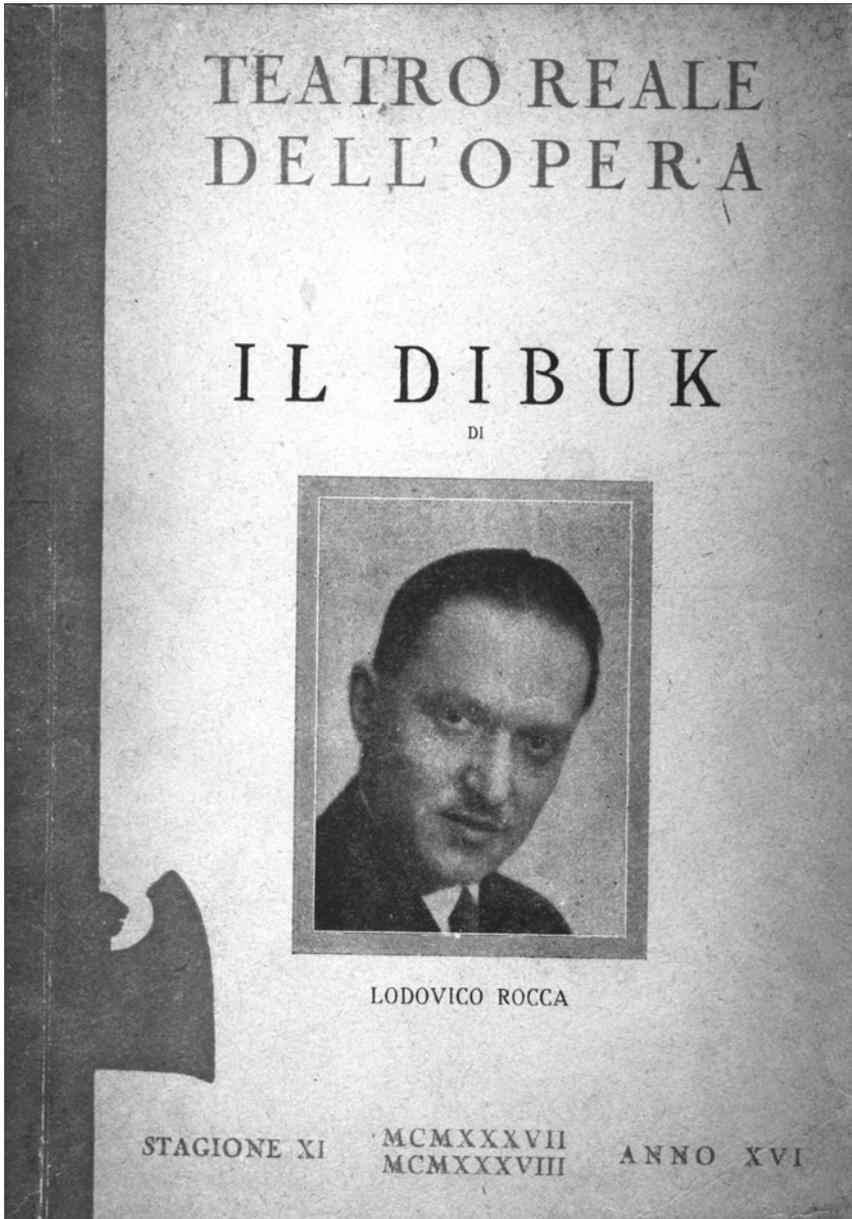


Fig. 4 - Copertina del programma per l'ultimo allestimento romano del *Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro dell'Opera di Roma (1938).



Fig. 5-6 - Scenografie di Giovanni Grandi per il *Dibuk* di Simoni e Rocca, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma (1938): atti I e II (dal programma).



Fig. 7 - Scenografia di Giovanni Grandi per il *Dibuk* di Simoni e Rocca, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma (1938); atto III (dal programma).

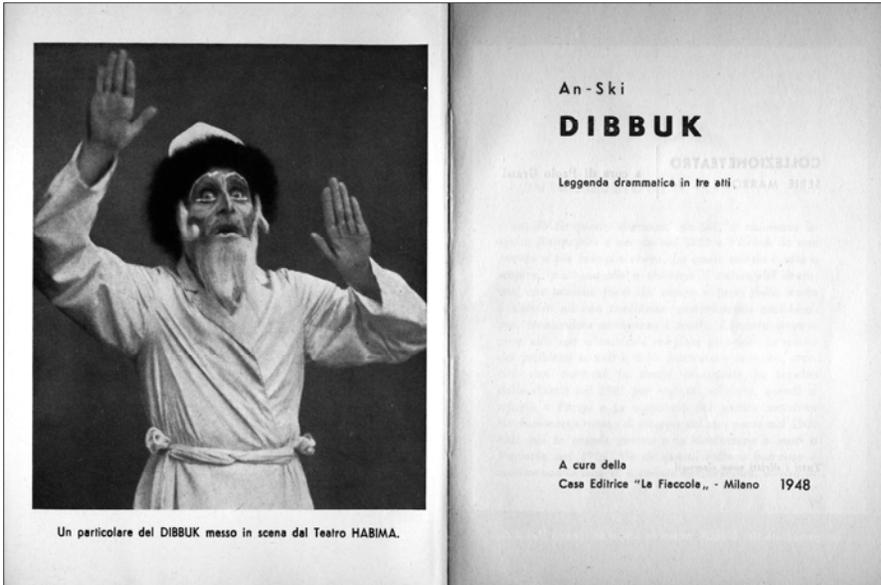


Fig. 8 - Frontespizio dell'edizione Pellegrini (1948).



Fig. 9 - Samuel Avisar (seduto a sinistra) insieme a docenti e allievi della Scuola Rabbinica "Margulies" di Torino nel giugno 1953 (per gentile concessione di Roberto Bonfil).



Fig. 10 - *Il Dibbuk* al Teatro del Convegno di Milano (marzo 1964) nell'allestimento di Enrico Fulchignoni, atto III (da *Il Dramma*).



Fig. 11 - *Il Dibbuk* al Teatro del Convegno di Milano (marzo 1964)
nell'allestimento di Enrico Fulchignoni, atto III: Guido Lazzarini ('Azri'el)
ed Elena Zareschi (Leah) (da *Il Dramma*).

FRANCESCA MADDALENA FLORIO

Habima e il *Dibbuk* a Napoli

Il primo incontro tra il pubblico napoletano e il teatro ebraico avvenne nel settembre del 1929, quando giunse in città una singolare compagnia di attori ebrei, partiti qualche anno addietro dalla Russia per portare la loro arte nel mondo: si trattava di Habima, in ebraico “il palco”, ma anche “il pulpito”.

Prima compagnia professionale al mondo di teatro ebraico, Habima era stata costituita a Mosca nel 1917 grazie all’iniziativa del regista Nahum David Zemach, il quale riunì intorno a sé un gruppo di giovani attori ebrei, quali Menahem Gnessin, Yehoshua Bertonov, Barukh Tchemerinski e Hanna Rowina, che, pur partendo dal dilettantismo, riuscirono ben presto a imporre la loro forte personalità scenica e le rispettive, straordinarie capacità drammatiche. Decisivo per il destino di Habima fu, senza dubbio, l’intervento del celebre regista e teorico teatrale, nonché direttore del Teatro d’Arte di Mosca Konstantin Stanislavskij, al quale Zemach si rivolse perché si occupasse della formazione della compagnia. Il progetto di questi giovani dilettanti, che ambiva alla nascita di un teatro ebraico e alla creazione di una compagnia stabile, conquistò l’interesse di Stanislavskij, il quale ne affidò la guida al suo migliore allievo Evgenij Vakhtangov. Seguendo le orme del maestro, Vakhtangov ne adottò il “sistema” aggiungendovi personali innovazioni.

Sottoposti alla severa scuola di Vakhtangov e nonostante gli inizi difficili, gli attori del gruppo raggiunsero in breve un’adeguata maturità drammatica e poterono esordire nel 1918 mettendo in scena quattro atti unici tradotti dallo yiddish in ebraico: *La sorella maggiore* di Sholem Asch, *L’incendio* di Isaac Leib Perez, *Il sole* di Yitzchak Katznelson e *Il cattivo incontro* di Y.Z. Berkovich. La buona riuscita delle rappresentazioni accrebbe man mano la popolarità della compagnia, le cui capacità furono definitivamente consacrate nel 1922 dall’enorme successo riscosso con la prima rappresentazione del *Dibbuk* di S.A. An-skij, nella traduzione ebraica eseguita da Haysim N. Bialik e adattata da Vakhtangov. La favolosa regia di quest’ultimo e l’impeccabile interpretazione degli attori,

ma anche la suggestiva scenografia di Nathan Altmann e le musiche di Yuli Engel, contribuirono alla perfetta alchimia scenica di questo grande capolavoro drammatico. L'enorme soddisfazione del pubblico sovietico portò Habima alla sua prima tournée internazionale nel 1926. Dopo aver fatto tappa negli Stati Uniti, dove Zemach e alcuni attori decisero di stabilirsi, tra il 1928 e il 1930 la tournée proseguì tra Palestina ed Europa, passando anche per l'Italia.¹

Non era la prima volta che l'Italia si confrontava con il teatro ebraico: alcuni mesi prima era stata infatti rappresentata al Teatro Valle di Roma il dramma di Yakov Gordin *Mirra Efros*, tradotto in italiano da Giacomo Lwow ed Eligio Possenti.² Si trattava tuttavia di una produzione radicata nel teatro yiddish, mentre Habima proponeva – fatto questo senza precedenti – testi in lingua ebraica, il che destò sia nel pubblico sia nella critica un'enorme curiosità e richiamò nelle sale un pubblico curioso e, per quanto ci è dato intravedere dalle recensioni, persino partecipe. Pare infatti che, malgrado la barriera linguistica, le rappresentazioni di Habima suscitavano ovunque un forte sentimento di commozione e ammirazione nei confronti di un tipo di teatro nuovo e mai visto prima. Colpirono, in particolar modo, la coralità della messa in scena e l'attenta ricerca del ritmo, riprodotto dagli attori attraverso gesti e movimenti che formavano quadri scenici di notevole carica espressiva. Non tutti i critici riuscirono, però, ad aderire completamente a questo aspetto dell'arte drammatica; ad esempio Renato Simoni, il quale assistette alle rappresentazioni di Milano, proprio a proposito del *Dibbuk* manifestò riserve sulle scelte di regia, che a suo giudizio subordinavano fatti e personaggi alle esigenze dell'azione collettiva.³

Prima città italiana ad accogliere Habima fu Napoli, dove si svolsero spettacoli per quattro serate consecutive presso lo storico Teatro dei Fiorentini.⁴ In quel tempo la troupe si era stabilita già da un anno nella Palestina del Mandato britannico e aveva scelto come propria sede Tel Aviv, dov'era stata diretta da Alekseij Dikij.⁵

¹ Sulla tournée italiana, proseguita fino a ottobre, si veda lo studio, unico al riguardo, di P. Bertolone, "L'Europa yiddish di Paolo Milano e l'Habima in Italia", in P. Bertolone, L. Quercioli Mincer (a c.), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006, 127-146. Varie recensioni sugli spettacoli sono raccolte in M. Schino et al., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in *Teatro e Storia* 22 (2008) 27-255.

² G. Richetti, *Il teatro Habimah: da Mosca a Tel-Aviv*, Cappelli, Bologna 1962, 7.

³ Richetti, *Il teatro Habimah*, 10-11.

⁴ Sulla tappa napoletana già Bertolone, "L'Europa yiddish", 129-130.

⁵ F. Rokem, "Ha-Dibbuk be-Erez Yiśra'el: ha-teatron, ha-biḳḳoret we-ha-hitgabšut šel ha-tarbut ha-'ivrit" [Il *Dibbuk* in Palestina: il teatro, la critica e la formazione della

L'accoglienza a Napoli fu cordiale ed entusiastica: la stampa si occupò dell'evento già prima dell'arrivo della compagnia in città, come si evince dall'articolo apparso sul quotidiano *Il Mattino* il 16 settembre 1929:

È a Napoli la compagnia «Habima» proveniente dalla Palestina. Si tratta di un complesso straordinariamente addestrato – come già si disse ampiamente in una corrispondenza da Milano – dal grande scenografo russo Vactangoff del Teatro d'Arte di Mosca. La compagnia ebraica è formata da elementi di eccezione fra i quali primeggia Lea (sic) Rowina. Essa esordirà a Napoli per la prima volta in Italia.

Secondo l'offerta standard di Habima in quel periodo, il Teatro dei Fiorentini ospitò quattro opere: *Il Dibbuk* di S.A. An-skij (19 settembre), *Il Golem* di H. Leivick (20 settembre), *Il tesoro* di Sholem Aleykhem (21 settembre) e *L'ebreo errante* di David Pinski (22 settembre). Alla vigilia del primo spettacolo, sempre sul *Mattino* fu pubblicato un articolo di presentazione della compagnia e del programma di sala.⁶ Da questa rapida introduzione traspare la curiosità per l'esotico e l'aspettativa di fronte a un tipo di teatro che si preannunciava completamente nuovo:

Nel teatro diurno è una luce fredda e grigia. Quella incomparabilmente triste e polverosa solita a tutti i teatri, che covano nelle grandi orbite vuote e nere dei palchi, la grande platea coperta da un sudario teso. Non sono mai stato in una sinagoga, ma credo che essa debba somigliare ad un interno di tal genere: tutta la fede ebraica è infine chiusa in questa disperata solitudine grigia e autunnale.

Incontrando la compagnia, il giornalista non manca di sorprendersi per l'assenza di alcuni stereotipi:

I due direttori della compagnia «Habima», tipi ario-mongoli, naso rettilineo, hanno tradito la comune curiosità di chi s'appresta a parlare con un ebreo. Altro che mosse subdole e vellutate, altro che volti a uncino.

Qualche persona presente, cattolicissima, tra questi ebrei attori, è l'unica a rappresentare pel pallido volto e il naso arcuato la dispersa razza di Israele. E ingannerebbe chi non lo conoscesse.

Nel corso dell'incontro con la troupe, Giacomo Lwow, organizzatore della tournée italiana, fece da interprete e diede modo al giornalista di

cultura ebraica], in S. Levy, D. Yerušalmi (a c.), *“Al na tegaršuni”. ‘Iyunim ḥadašim be-ha-Dibbuk / “Do not chase me away”: new studies on the Dybbuk*, Assaph/Theatre Studies - Safra, Tel Aviv 2009, 90-107.

⁶ G.A., “Habima e i comici ebrei”, *Il Mattino*, 18 settembre 1929.

poter poi spiegare al pubblico i principi fondanti di Habima, a partire dal nome stesso della compagnia, con il suo richiamo religioso.

L'intervistatore parla di una «funzione monastica» ricoperta dai membri di questa «singolare cooperativa artistica», in cui uguaglianza tra attori, umiltà e totale sottomissione al testo apparivano condizioni imprescindibili per il raggiungimento del fine principale: «una interpretazione perfetta dello spirito e della forma teatrale del dramma».⁷ Dopo aver accennato al ruolo della recente Rivoluzione nella rinascita della cultura ebraica, soffermandosi sulle severe limitazioni e condizioni che ne avevano limitato lo sviluppo sino alla fine del regime zarista, l'autore passa a descrivere più in dettaglio i principi della forma cooperativistica rigidamente osservati dalla compagnia: repertorio scelto nel corso di assemblee, direttori nominati dagli attori, ruolo del direttore limitato all'armonizzazione dello spettacolo in modo da lasciare autonomia creativa ai singoli interpreti, fra i quali non esisteva distinzione gerarchica tra primi ruoli e comparse. Non mancano per questo accenni alla funzione fondamentale di Stanislavskij e di Vachtangov nella formazione della compagnia, di cui si dice aver ormai raggiunto «un grado di originalità e di perfezione inconfondibile».

Riferimenti all'esotico tornano costantemente nel corso della presentazione; segnalando, per esempio, che all'intervista non aveva potuto prendere parte Hanna Rowina – «la bellissima ebrea, per la quale è sopravvenuto un tempestivo mal di testa» – il giornalista non manca di attribuirle una voce «bella e dolce, colma di miele e di cinnamo come quella della Sulamita». L'autore riconosce, però, quanto sia limitata l'immagine comune di un popolo visto come «una moltitudine trafficante di uomini coperti di caffettani neri ... donne belle e olivastre che curano le lunghe ciglia e le grandi trecce d'ombra».

Non viene trascurato, infine, un elemento che non poteva passare inosservato né presso il pubblico, né presso la critica:

L'«Habima» servendosi del mezzo più rapido di comunicazione popolare, ha sollevato il linguaggio illustre e antico dei testi talmudici, la parlata biblica, l'ebraico classico del Deuteronomio e dei Profeti, a lingua parlata.

⁷ Paolo Milano scriverà poco dopo: «Questa fatica dell'Habima disinteressata e continua, e tanta impersonale abnegazione, e amore per un lavoro comune son stati da qualcuno detti “religiosi”. L'aggettivo è forse inesatto o arrischiato; comunque, però, la presenza in questi attori di una fede, che sorpassa il semplice amore per il teatro, non è sfuggita a nessuno degli spettatori acuti, in ispecie agli intendenti ed illustri, che pure quasi tutti ignoravano la lingua della scena» (cit. in Bertolone, “L'Europa yiddish”, 132).

Gli attori di Habima recitavano infatti esclusivamente in ebraico per scelta ideologica, in linea con i programmi sionisti che prevedevano il ritorno all'uso dell'ebraico non solo come lingua letteraria, ma anche effettivamente parlata. Scelta che, tuttavia, opponeva un problema pratico nelle rappresentazioni di fronte a un pubblico che, quasi nella totalità (salvo qualche eccezione), non conosceva la lingua; per questo erano distribuiti agli spettatori programmi esplicativi con il sunto dell'opera in scena.⁸ Presso il pubblico napoletano le rappresentazioni riscosero comunque uno straordinario successo, anche grazie a una messa in scena dal forte impatto visivo, come testimonia la recensione al *Dibbuk* apparsa sul *Mattino* del 20 settembre 1929 firmata con lo pseudonimo Vice:

Mediante un'arte armonica e completa, una recitazione perfetta, ha potuto comunicare al pubblico sensazione ed espressioni, attraverso una lingua (il talmudico) che crediamo nella sala colma di pubblico erano due o tre persone sole a intendere. Dobbiamo perfezionare il nostro giudizio, nel senso che, acquisita una sommaria nozione della vicenda attraverso i sunti distribuiti, gli spettatori, tralasciarono quasi del tutto d'ascoltare per «vedere». Da auditivo, lo spettacolo si trasformò in una festa visiva, fatta di sottigliezza e di intelligenza minuta dei particolari, di apprezzamento collettivo e frammentario di tutti i quadri scenici composti dagli attori di «Habima». Essi sono forniti di una inusitata potenza mimica e di una semplicità sbalorditiva di metodo.

Tutti gli articoli pubblicati nel periodo in cui la compagnia fu a Napoli registrano l'affluenza del pubblico e le reazioni entusiaste a tutti gli spettacoli.⁹ Considerando l'oscurità della lingua, il successo si può spiegare soltanto con la curiosità suscitata dal rilievo di cui l'evento godette sulla stampa; persino il settimanale *Illustrazione Fascista* annunciò l'arrivo di Habima come «uno dei maggiori avvenimenti teatrali del mese».¹⁰ Probabilmente anche il critico letterario Paolo Milano, in stretto contatto con l'organizzatore ufficiale della tournée italiana, il già citato

⁸ Il programma di Napoli, se mai fu stampato, non sembra sopravvivere: è forse da identificare con quel «non chiarissimo libretto esplicativo» richiamato dal recensore sul *Mattino* della rappresentazione del *Tesoro* (cf. oltre).

⁹ Così anche nel lancio della *Jewish Telegraphic Agency* del 23 settembre 1929 (con un po' di confusione sulle date): «Naples, Sep. 21 (JTA) – The Habima Hebrew Players presented "The Dybbuk" here last night. The presentation was hailed with praise similar to that accorded the troupe in Rome, Florence, Milan, Turin and Leghorn. The troupe will remain in Italy until the end of October».

¹⁰ Richetti, *Il teatro Habimah*, 9.

Giacomo Lwow, ebbe un ruolo non marginale nella promozione dell'evento.¹¹

Fra i quattro spettacoli messi in scena a Napoli, fu senza dubbio *Il Dibbuk* a richiamare maggiormente l'attenzione. D'altra parte, il dramma, che aveva segnato il successo del gruppo Habima sin dai suoi esordi, costituiva il cavallo di battaglia della compagnia e lo rimase per un lungo periodo, diventandone quasi il simbolo; e sempre col *Dibbuk* Habima esordì nelle città italiane. A Napoli non mancò apprezzamento anche per le altre rappresentazioni; nella breve recensione al *Golem* riportata sul *Il Mattino* del 21 settembre 1929, in un articolo senza firma, si rinnova l'elogio alla forza interpretativa degli attori:

La interpretazione dei comici di «Habima» è stata superba. Il pubblico che affollava il teatro ha alla fine dello spettacolo a lungo applaudito questi meravigliosi attori.

Ancora più convinta la recensione al *Tesoro* (“‘Il Tesoro’ di Scholem Aleichem”, *Il Mattino*, 22 settembre 1929) il cui anonimo autore (“Vice”), nonostante lamenti «lo scarso aiuto di un non chiarissimo libretto esplicativo», arriva a definire il lavoro di Habima «il più perfetto gioco contrappuntistico che la tecnica della recitazione ci abbia a tutt'oggi mostrato»:

Questi sbalorditivi comici hanno trovati ingegni semplici e schematici, nel trucco, nell'atteggiamento, nelle colorazioni e intonazioni di voce e di mimica modernamente classici. Da notare, per esempio che il loro gioco è sempre in profonda relazione con la messa in scena.

Sintesi, qualche volta esasperata, espressionismo qualche volta oscuro, ma che viene illuminato da un'arte in cui l'intelligenza generale e dei singoli, ha un gioco formidabile e preciso come un ragionamento matematico.

L'efficacia di certi quadri, come quello del fidanzamento al primo atto, e quello della danza finale, fa tuttavia pensare ai grandi caricaturisti e pittori del quattrocento tedesco. Alcune maschere, riportano chiaro la immaginazione a quel fantasioso Breughel, gelido e contorto, tutto tinte d'argento e grigi azzurri, pittore di incubi e di facce deformate, attraverso un vetro non omogeneo o un'acqua tremolante. I comici di «Habima» hanno evidentemente studiato quella sintetica e poderosa scienza dell'orrido caricaturale, che è in alcuni disegni di Leonardo.

L'impatto visivo delle rappresentazioni torna costantemente al centro dell'attenzione della critica; così la recensione anonima dell'ultimo

¹¹ Bertolone, “L'Europa yiddish”, ha presentato in dettaglio l'attività di Paolo Milano in occasione della tournée italiana di Habima.

spettacolo, *L'ebreo errante* (“‘Habima’ al ‘Fiorentini’. ‘L'Ebreo Errante’ di David Pinski”, *Il Mattino*, 24 settembre 1929) si conclude lodando proprio l'allestimento, che «ha perfettamente contribuito alla perfezione e suggestione dei quadri, d'un plasticismo mirabilmente armonico».

A Napoli le rappresentazioni furono solo le quattro appena elencate e non vi furono repliche; in altre città italiane fu messa in scena anche *La corona di Davide* e in alcuni casi la compagnia replicò uno o due spettacoli, come al Regio di Torino, dove altre due serate furono dedicate a una seconda rappresentazione dell'*Ebreo errante* e del *Tesoro*.¹²

In conclusione, nel 1929 l'Italia assistette per la prima volta a un teatro fuori dai soliti schemi e, soprattutto, in una “nuova” lingua. Può

¹² “Al Teatro Regio di Torino: il Golem”, *La Stampa*, 10 ottobre 1929. I programmi di sala restituiscono precisamente la sequenza delle rappresentazioni torinesi: ne traggio la descrizione dal catalogo *Teatro di Torino. Collezione completa dei programmi del Teatro di Torino, 1925-1931*, Edizioni dell'Arengario, Gussago (s.d.): 1. pp. (12) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Prima rappresentazione: Dybuk. Leggenda drammatica in tre atti di S. An-Sky», 8 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 2. pp. (8) - 15 (1). «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Seconda rappresentazione: Golem. Poema drammatico in tre atti ed un prologo di H. Leiwik», 9 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 3. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Terza rappresentazione: La corona di Davide. Poema drammatico in tre atti e otto quadri da “I riccioli di Assalonne” di Calderon de la Barca», 10 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 4. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Quarta rappresentazione: L'ebreo errante. Dramma in 2 atti di David Pinski», 11 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 5. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Quinta rappresentazione: Il tesoro. Grottesco in tre atti di Scholem Aleikem», 12 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 6. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Sesta rappresentazione: L'ebreo errante. Dramma in 2 atti di David Pinski», 13 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano. 7. pp. (8) - 15 (1), 1 tavola f.t. con 7 illustrazioni fotografiche. «Rappresentazioni straordinarie del Teatro Ebraico Habima. Settima rappresentazione: Il tesoro. Grottesco in tre atti di Scholem Aleikem», 14 ottobre 1929. Con un testo anonimo e «Il Teatro Ebraico e la Compagnia Habima» a cura di Dante Lattes e Paolo Milano.

sembrare strano che Napoli, in particolar modo, tradizionalmente chiusa nei pur rispettabili confini del teatro classico e di tradizione, abbia accolto con entusiasmo il teatro di Habima, il suo linguaggio innovativo e la sua “filosofia” collettivista. Eppure, anche qui, quei “sacerdoti” di una nuova religione del teatro trovarono il modo di farsi apprezzare.

*

Con la partenza di Habima il rapporto fra Napoli e il *Dibbuk* non giunse tuttavia al termine, perché venti anni dopo la città ospitò la prima ripresa nel dopoguerra de *Il Dibuk*, l’opera di Renato Simoni e Lodovico Rocca, che aveva goduto di grande popolarità fra il 1934 e il 1938 e in seguito alle Leggi Razziali era poi sparita dalle scene.¹³

La prima si ebbe il 17 marzo 1949. L’evento fu preannunciato dalla programmazione pubblicata sulle principali testate napoletane e il 16 marzo, alla vigilia, in un lungo articolo apparso sul *Mattino*, ov’era fornita una buona introduzione all’opera e un sunto di ogni atto. La fama del *Dibuk* di Rocca era evidentemente ancora viva, malgrado non fosse mai stato rappresentato in città – ma un pubblico molto ampio l’aveva ascoltato più volte alla radio prima della guerra – e i dieci anni trascorsi dall’ultima rappresentazione. Il successo forse superò le aspettative e sia il pubblico sia la critica acclamarono ampiamente opera e soggetto, come si evince fra l’altro dall’articolo di Mario Boccaro pubblicato sul *Roma* del 18 marzo 1949:

Anche a Napoli il “Dibuk” ha avuto il più felice incontro. E se vi ha cosa che sorprende, è il ritardo col quale è giunta al nostro San Carlo, dopo una unanimità di consensi, più unica che rara, in Italia e all’estero, quest’opera tra le più significative della moderna produzione e dovuta ad un compositore che fin dalle sue prime cose ebbe merito di avere una personalità.

Del successo di ieri sera siamo particolarmente lieti noi che già conoscendo il lavoro più volte ne sollecitammo la rappresentazione per il pubblico napoletano. Perché “Il Dibuk”, a prescindere dall’interesse e dalla suggestione che desta e crea, merita di essere conosciuto e diffuso, anche per sventare la diffidenza vera o finta, immotivata o preconcepita, che investe quella produzione del teatro lirico moderno che sconfini dalla piatta consuetudine. La leggenda drammatica ricreata da quello squisito artefice che è Renato Simoni e mirabilmente sostanziata e integrata da Lodovico Rocca, con una musica il cui merito precipuo si può indicare asserendo che non potrebbe essere diversa, è opera d’arte e di teatro. E opera perfetta può esser riconosciuto “Il Dibuk”, riferendoci alla qualità della materia usata e

¹³ Sul *Dibuk* di Rocca, prima alla Scala nel 1934, si veda anche G. Lacerenza, “Traduzioni e traduttori del *Dibbuk* in Italia”, in questo stesso volume, e la bibliografia ivi citata.

l'impiego dei mezzi per renderne, esprimerne il contenuto realistico e ultraterreno, l'essenza poetica e umana, il mistero, il misticismo, la potenza arcana dell'occulto, la forza dei patti e delle antiche leggi, il delirio sensoriale della vergine ebrea, il grottesco dei mendicanti e dei talmudisti, la labilità evanescente delle ombre ...

“Il Dibbuk”, uno dei più perfetti spettacoli dell'attuale stagione, ha avuto, come si è detto, un clamoroso successo. Applausi e chiamate alla ribalta, dopo ogni atto, agli artisti, al maestro Berrettoni, al Lauro, al Luzzatto e a Lodovico Rocca, evocato anche da solo, e alla fine dell'opera salutato da vibranti acclamazioni.

Il successo al San Carlo – presso i cui archivi sopravvive ancora documentazione fotografica della produzione¹⁴ – confermò la validità del lavoro di Rocca e Simoni, i quali avevano superato molti dei problemi che l'estraneità alla tradizione lirica italiana di un testo come il *Dibbuk* doveva indubbiamente comportare. Nel suo articolo sul *Corriere di Napoli* del 19 marzo, intitolato “Il Successo del Dibbuk”, Ennio Porrino insisteva proprio su questo aspetto:

Il libretto era disseminato di insidie e di passaggi obbligati, ch'eran tant'altri banchi di prova sui quali bisognava conquistar la vittoria. È vero che saltando giù da venti metri di altezza si è sicuri di vincere su chi salta da soli dieci metri, ma bisogna vedere se non ci si rompe le ossa giungendo a terra. Il merito quindi del Rocca è quello di aver saputo felicemente realizzare teatralmente e musicalmente la sua geniale intuizione, di aver scritto una partitura vocale e orchestrale di effetti or suggestivi ora potenti, di aver saputo sempre rispondere alle necessità ambientali or liriche, ora drammatiche, ora caricaturali, ora altamente spirituali e poetiche.

Gli articoli apparsi in quei giorni lodarono soprattutto gli autori, ma il successo dipese anche dagli interpreti e dal lavoro registico di Livio Luzzatto, il quale era riuscito a gestire con efficacia il lavoro:

la sua regia ben calcolata nei giochi di luci e di ombre degli ambienti, nei movimenti e negli atteggiamenti singoli e collettivi, è risultata teatralmente persuasiva e colorita.¹⁵

All'impatto visivo contribuì l'allestimento scenico di C.M. Cristini (tributario però di produzioni anteriori) e la coreografia «magicamente

¹⁴ Si ringrazia Giovanna Tinaro e la Redazione del MeMus - Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo per aver messo a disposizione, con somma cortesia, questi materiali d'archivio consentendone la pubblicazione.

¹⁵ Mario Boccaro, “Il Dibbuk di L. Rocca”, *Roma*, 18 marzo 1949.

espressiva»¹⁶ di Bianca Gallizia; il direttore d'orchestra Umberto Berrettoni fornì una prova eccellente, «ed ha validamente tenuto in pugno lo spettacolo dosando sapientemente sonorità e colori».¹⁷ Infine gli artisti: furono acclamate le interpretazioni di Augusta Oltrabella (Leah), Afro Poli (Sender), Vincenzo Bettoni (Rabbi Ezriel), Africo Randelli (Ḥanan), Vittoria Palombini (Frade) e Antonio Spruzzola (il Messaggero). Di Augusta Oltrabella colpì la possente espressività vocale e l'abilità e la «sensibilità tesa fino allo spasimo»,¹⁸ specie nelle difficili scene della possessione.

Unica nota dissonante, non risuonata peraltro qui per la prima volta, l'inserimento della habanera nella Danza Macabra del II atto, contrastante con lo spirito mistico della trama. Così Ennio Porrino:

Un solo neo in questo atto: la danza degli spiriti e della cieca, che, con il suo ritmo di tango e la sua melopea spagnolesca, abbassa il tono artistico esulando dall'atmosfera ebraica del lavoro e contrastando col momento scenico.

Si tratta, comunque, dell'unica osservazione negativa nella generale valutazione positiva dell'opera e dell'allestimento che spiccava, oltretutto, in un programma musicale particolarmente intenso. Infatti nella settimana delle rappresentazioni del *Dibuk*, fra il 17 e il 24 marzo, erano in calendario anche *Il Messia* di Haendel e la *Passione secondo San Giovanni* di Bach: ma l'opera di Rocca – unica composizione contemporanea in cartellone – coinvolse gli spettatori anche come esperienza teatrale, musicale e poetica. Se il suo successo fu dovuto in primo luogo alla sua qualità intrinseca, non va sottovalutato il momento storico e culturale in cui fu scelto di farla rivivere: da tempo si temeva che la lirica italiana stesse attraversando un periodo arido, ma la riproposizione del lavoro di Rocca contribuì a restituirle quella dignità artistica e quell'orgoglio che anni di guerra avevano in parte fatto dimenticare.

¹⁶ Ennio Porrino, "Il Successo del Dibuk", *Il Corriere di Napoli*, 19 marzo 1949.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Boccario, "Il Dibuk".



Fig. 1 - Frontespizio del programma per il *Dibbuk* di Simoni e Rocca rappresentato al Teatro S. Carlo di Napoli (1949).



Fig. 2 - *Il Dibbuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto II (per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo, Napoli).



Figg. 3-4 - *Il Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto III
(per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico
del Teatro di San Carlo, Napoli).



Fig. 5-6 - Il *Dibuk* di Simoni e Rocca al Teatro S. Carlo di Napoli (1949): atto III (per gentile concessione del MeMus, Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo, Napoli).

SUZANA GLAVAŠ

I dibbuk di Croazia e Serbia

Interrogato tramite un'amica di Zagabria sull'eventuale presenza della figura del dibbuk nella sua ormai sterminata opera letteraria, David Albahari¹ – uno dei più noti e in italiano maggiormente tradotti scrittori ebrei della media generazione di narratori serbi² – ha risposto scherzosamente: «... quello del dibbuk è prevalentemente un affare ashkenazita».³

Col dibbuk «affare ashkenazita» ha giocato anche Darko Fischer⁴ nel suo racconto breve “Unuk Hermana Brodera” (Il nipote di Herman

¹ David Albahari (Peć 1948) dal 1994 vive a Calgary in Canada. Autore di romanzi e racconti brevi, prevalentemente autobiografici, è anche traduttore da e verso l'inglese. Laureatosi a Zagabria in lingua e letteratura inglese, esordisce nel 1973 con la raccolta di racconti brevi *Porodično vreme*. Nel 1982 con il romanzo *Opis smrti* si aggiudica il premio “Ivo Andrić”; nel 1996 vince il premio “NIN” per il romanzo *Mamac* e nel 2008 è premiato da “Zlatni suncokret” per la raccolta di racconti *Svake noći u drugom gradu*. Le sue opere sono tradotte in una trentina di lingue.

² *La morte di Ruben Rubenović* (in originale *Opis smrti*), Hefti, Milano 1989, trad. di S. Ferrari; *Il buio* (*Mrak*, 1997), Besa, Lecce 2003, trad. di A. Fonseca; nella traduzione di A. Parmeggiani: *Goetz e Meyer* (*Götz e Meyer*, 1998), Einaudi, Torino 2003; *L'esca* (*Mamac*), Zandonai, Rovereto 2008; *Zinco* (*Zink*, 1988 e 1996), id., 2009; *Ludwig* (*Ludwig*, 2007), id., 2010.

³ «To su ipak prvenstveno aškenaska posla». E-mail a Jasminka Domaš del 24 settembre 2010.

⁴ Darko Fischer (Osijek 1938), sopravvissuto alla Shoah, dopo la perdita del padre, si rifugiò con la madre e la sorella in Bosnia e poi in Ungheria. Laureato in ingegneria elettrotecnica, dottorato in scienze informatiche a Zagabria, fino al 2003 è stato professore d'informatica alla Facoltà di elettrotecnica a Osijek. Attivo nella Comunità ebraica di Zagabria da quand'era studente, tornato a Osijek è stato presidente della Comunità ebraica locale dal 1988 al 2004. Ha cominciato a scrivere nel 1991, durante l'ultima guerra in Croazia, con un diario di avvenimenti bellici dell'assediate Osijek, ancora inedito.

Broder),⁵ vincitore nel 2002 del secondo premio al Concorso letterario internazionale per il racconto breve su tema ebraico, bandito dall'associazione "Bejihad. Židovska kulturna scena" di Zagabria.⁶ Apparso tardi sulla scena letteraria croata, dopo una brillante carriera di docente universitario, di Fischer oggi si ha un'unica opera edita: *Crtice iz dijaspore* (Note dalla diaspora, 2003), raccolta di racconti alla maniera di Isaac Bashevis Singer, suo modello letterario. Ne "Il nipote di Herman Broder" la fidanzata del protagonista, ebrea praticante sefardita, richiama così all'ordine il suo poco ortodosso fidanzato:

Herman Shiffer – si ricordò di come gli parlava – non riesci affatto a liberarti della tua debolezza per queste smorfiose *shikse* slave. Ancora una volta una ti ha fatto girare la testa. Sei peggio di tuo nonno, da cui hai preso il nome. Quante mogli e amanti avrà avuto allo stesso tempo!? Una polacca, una ebrea, poi altre ancora di ogni parte...! Che ci faccio con te, inguaribile ebreo polacco!? In ogni ashkenazita c'è accovacciato non uno, ma molti dibbuk che lo costringono a trasgredire! Non ti lascia, quel tuo Yezer-ha-Ra, quel demonio, non ti lascia in pace!⁷

E poi ancora:

– Herman Shiffer, stai ricominciando con le tue vigliaccherie. Ne ho fin sopra i capelli! Possiamo anche separarci noi, sai! – Quella era la minaccia peggiore che Rahela potesse proferire, ma non era mai nemmeno lontanamente decisa a farlo. Herman sapeva bene, che era quel maledetto Yezer-ha-Ra che stava accovacciato dentro di lui, e aveva ereditato dal nonno Herman Broder, a ricordargli continuamente quel suo modo di essere e lo incoraggiava a continuare sulla strada delle cattiverie.⁸

⁵ Il racconto è stato pubblicato per la prima volta nel supplemento letterario *Bejihad. Židovska kulturna scena* (Bejihad. Scena culturale ebraica) della rivista *Novi Omanut* (2002) 1-8; è stato poi ripubblicato nella raccolta *Crtice iz dijaspore* (Appunti dalla diaspora), Grafika, Osijek 2005, in cui appaiono anche altri racconti su temi ebraici.

⁶ Il concorso ha avuto inizio nel 2001 ed è ora ben noto a livello internazionale. La premiazione si svolge nell'ambito della manifestazione "Bejihad" nel periodo di Sukkoth, in località della costa adriatica (dapprima le isole di Brač e Hvar; attualmente Opatija).

⁷ Da "Unuk Hermana Brodera", in *Knjževni prilog Bejihad 2002*, 4. La traduzione è mia.

⁸ *Ibid.*

A differenza di Darko Fischer, Jasminka Domaš,⁹ la più prolifica scrittrice contemporanea croata ebrea, ha da sempre trattato nelle sue opere di narrativa e poesia¹⁰ e, nei suoi studi e traduzioni dall'inglese,¹¹ svariati argomenti ebraici, soprattutto di tradizione mistica chassidica e cabalistica. Nel breve racconto *Ruku pod ruku* (A braccetto)¹² la narrazione s'incetra su una coppia mista (lui cattolico, lei ebrea sefardita) nel periodo natalizio a Zagabria, in concomitanza con la festa delle luci di Chanukkà. Il protagonista Marko si accinge all'acquisto dei regali, uno dei quali è da nascondere alla moglie, essendo destinato all'amante. Nella faccenda s'intromette però un dibbuk (lo spirito della sua defunta e scontrosa suocera) che gli crea problemi e lo riporta al "torpore della normalità" della consolidata vita coniugale:

... Marko ne aveva veramente le tasche strapiene di tutte quelle agitazioni e sorprese in una giornata sola. "Dibbuk, dibbuk – ripeteva – il disgraziato sta ancora qui. Come se io non sapessi chi potrebbe essere? La mia suocera chiacchierona. Dio mi perdoni, ma quella non mi lascia in pace nemmeno nell'Oltretomba. Ora di certo se la ride per avermi rubato il profumo per Marina. Diavola, che se ne fa di un profumo, lei che ha sempre puzzato di cipolla. Ma ormai è andata... devo tornare a casa", concluse Marko.

⁹ Nativa di Banja Luka, vive e lavora a Zagabria. È giornalista della HRT (Radio Televisione Croata), membro del Pen e della Società di Scrittori Croati. È membro onorario del settore croato della giuria per i diritti dell'umanità di Helsinki; per molti anni è stata presidente dell'Associazione per la libertà dei diritti religiosi in Croazia. Tra il 1995 e il 1998 ha realizzato 253 documentari per la Shoah Foundation for Visual History and Education di Steven Spielberg. Ha conseguito il dottorato di ricerca in scienze teologiche ed è autrice di varie sceneggiature televisive. Insegna giudaismo in due facoltà di Zagabria e ha pubblicato finora circa 400 contributi su argomenti ebraici.

¹⁰ *Obitelj-Mišpaha* (Zagreb 1996), *Tjedne miniature slobode* (Zagreb 1997), *Šabat šalom* (Zagreb 1998), *Biblijske priče* (Zagreb 2000), *Knjiga o ljubavi ili kako sam sreła Anu Frank* (Zagreb 2004), *Nebo na zemlji* (Zagreb 2010). Il suo romanzo *Rebeka u nutriti duše* (Šalom Freiburger - Comunità ebraica di Zagabria, Zagabria 2001) è stato tradotto in italiano e tedesco. La versione italiana è *Rebecca nel profondo dell'anima*, trad. e cura di S. Glavaš, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio 2003.

¹¹ Tra i più importanti, *Židovska meditacija – istraživanje mističnih staza judaizma* (Meditazione ebraica – ricerca dei sentieri mistici dell'ebraismo), MISL, Zagreb 2003; *Kabalističke poruke* (Messaggi cabalistici), MISL, Zagreb 2006. Ha curato e tradotto una raccolta d'insegnamenti di Menachem Mendel Schneerson dal titolo *Nebo na zemlji*.

¹² Apparso sul settimanale *Obzor* 354 (31 luglio 2010).

Dal punto di vista storico-letterario, di tematiche ebraiche nella letteratura croata recentemente si è occupato il giovane studioso praghese Josef Kodet.¹³ In un suo sintetico ma esauriente articolo uscito nel 2007 su *Novi Omanut*,¹⁴ rivista dell'associazione culturale "Miroslav Šalom Freiburger" della Comunità ebraica di Zagabria,¹⁵ Kodet ripercorre anche la costante presenza di personaggi ebrei lungo tutta la storia della letteratura croata, risalendo a due ebrei portoghesi, Amato Lusitano e Didak Pir, giunti nel Cinquecento a Dubrovnik, allora Repubblica di Ragusa, ed affermatasi come fini letterati. In epoca rinascimentale lo spalatino Marko Marulić/Marulo, padre della letteratura croata, s'ispira a grandi figure dell'Antico Testamento (David, Giuditta e Susanna) facendole assurgere a metafore globali del coraggio e dell'etica umana con cui reagire alle vicende attuali nella società del suo tempo (la cristianità minacciata dagli Ottomani). Il primo personaggio ebreo non biblico della letteratura croata risulta invece il mercante Sadi della celebre commedia *Dundo Maroje* (Zio Maroje)¹⁶ del raguseo Marin Držić/Marino Darsa (Dubrovnik 1508 - Venezia 1567).

Nell'Ottocento e nel Novecento le figure di ebrei sono spesso solo marginali in alcuni scrittori croati non ebrei: Tituš Brezovački, Eugen Kumičić, August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Miroslav Krleža e Milan Begović. La letteratura croata, tuttavia, non ha mai potuto vantarsi di grossi autori ebrei come altre letterature europee. E mentre la rinomata scrittrice croata di origini ebraiche Zora Dirnbach (Osijek 1929),¹⁷ autrice della raccolta di racconti *Kainovo nasljeđe* (L'eredità di Caino, 1996) e dei romanzi *Dnevnik jednog čudovišta* (Diario di un mostro, 1997) e *Kao mraz* (Come la brina, 2000) trae spunto dagli avvenimenti bellici degli anni '90, negli ultimi quindici anni, grazie anche ai contributi pubblicati su *Novi Omanut*, sempre più frequentemente vengono riproposte le tracce perdute o spesso dimenticate dell'apporto degli ebrei alla letteratura e cultura croata, sia quelle di autori di epoche passate che quelli di autori ebrei contemporanei. Lo stesso direttore della rivista Branko Polić (Zagreb

¹³ Laureato in croatistica e slovenistica all'Università di Praga, si occupa di tematiche ebraiche nella letteratura croata e di traduzione letteraria dal croato in ceco. Tra le sue pubblicazioni, *Židé v literatuře srbské a charvátské*, Praha 2005 (cfr. *Novi Omanut*, 2007/5767, n. 82, p. 3).

¹⁴ Cfr. "Židovske teme u hrvatskoj književnosti", *Novi Omanut* 82 (maggio-giugno 2007/5767).

¹⁵ *Novi Omanut. Prilog židovskoj povijesti i kulturi*, Kulturno društvo "Miroslav Šalom Freiburger", Comunità ebraica di Zagreb; redattore capo: Branko Polić.

¹⁶ Traduzione italiana di L. Missoni, Hefti, Milano 1989.

¹⁷ Di professione giornalista televisiva poi caporedattore della programmazione drammatica alla Radio Televisione Croata, è autrice di numerosi radiodrammi, drammi televisivi e sceneggiature per documentari e lungometraggi.

1924)¹⁸ negli ultimi anni fa il suo ingresso sulla scena letteraria croata con una monumentale quadrilogia autobiografica – *Vjetrenjasta klepsidra* (La clessidra di vento, 2004), *Imao sam sreće* (Ho avuto fortuna, 2006), *Pariz u srcu studenta* (Parigi nel cuore di uno studente, 2008) e *Na pragu budućnosti* (Sulla soglia del futuro, 2010) – edita da Durieux di Zagabria. L'opera di Branko Polić non rappresenta solamente un importante contributo alla letteratura autobiografica in generale, ma è altrettanto una preziosa testimonianza di un percorso di vita in mezzo a vari mondi, culture, rapporti intellettuali sulla scena di vecchi regimi e detenzioni subite nei campi di prigionia fascisti sull'isola di Rab e a Kraljevica.

Gli scrittori ebrei di Croazia non hanno mai raggiunto quella fortuna internazionale che invece ha toccato i “grandi” scrittori jugoslavi, quali ad esempio il bosniaco Isak Samokovlija (Goražde 1889 - Sarajevo 1955),¹⁹ o i serbi Oskar Davičo (Šabac 1909 - Beograd 1989), Danilo Kiš (Subotica 1935 - Parigi 1989) e Filip David (Beograd 1940), di cui solo l'ultimo risulta appassionato di misticismo ebraico. Questo forse perché i quattro scrittori citati hanno in comune la vena narrativa andrićiana, che gli fa da *humus* e da cui trae spunto anche la loro personale ebraicità. E sebbene né in Samokovlija né in Davičo né in Kiš ci sia un riferimento esplicito alla figura del dibbuk, ritengo utile illustrarli brevemente per l'importanza che occupano sulla scena letteraria nazionale e internazionale.

La minuziosa narrazione del bosniaco sefardita Isak Samokovlija gli è valsa la definizione del “pittore della vita ebraica” tra le due guerre in Bosnia. Ne era affascinato l'amico scrittore Ivo Andrić, il futuro Premio Nobel jugoslavo per la letteratura. Del romanzo *Nosač Samuel* (1946) di Samokovlija si è avuta nel 2002 la prima, ottima, traduzione italiana *Samuel il facchino* ad opera di Maria Rita Leto.²⁰ Il surrealista Oskar Davičo, ebreo comunista, già nel 1966 vedeva uscire per Mondadori il suo

¹⁸ Giornalista musicologo, ha studiato a Parigi e trascorso la sua vita professionale dirigendo la prestigiosa trasmissione radiofonica “Glazbeni program” per il Primo canale di Radio Zagabria. Laureato in inglese e francese, è autore di numerosi saggi su argomenti ebraici e non, e di numerose traduzioni in croato dall'inglese e dal francese.

¹⁹ Di professione medico, era considerato da Ivo Andrić uno dei più grandi scrittori della Bosnia-Erzegovina. Meša Selimović, altro protagonista della letteratura serba del Novecento, dichiarò Samokovlija, oltre ad Andrić, il miglior narratore serbo dopo Petar Kočić.

²⁰ Giuntina, Firenze 2002. Cfr. la mia recensione alla traduzione italiana, “O talijanskom prijevodu Nosača Samuela Isaka Samokovlije”, *Novi Omanut* 64 (maggio-giugno 2004) 11-12.

unico romanzo sinora tradotto in italiano, *Titolo provvisorio dell'infinito* (*Radni naslov beskrajna*, 1958).²¹

L'ebraicità celata²² di Danilo Kiš, da lui riconosciuta unicamente quale stimolante ma «inquietante diversità»,²³ rivela qualcosa d'involontariamente ebraico, talvolta quasi cabalistico.²⁴ Pur non essendovi nell'opera di Kiš un esplicito richiamo alla figura del dibbuk, nel racconto "Igra" (Il gioco)²⁵ se ne potrebbe rinvenire un lontano richiamo: nel giovane Andreas, infatti, rivive attraverso un insolito e attraente gioco con un cuscino di piume sulle spalle, il nonno Max l'Errante, commerciante di piume:

... Ma è pur sempre uno strano gioco. Ad Anna non verrebbe mai in mente. Ecco perché si ostina a tenere sulle spalle il cuscino che ha preso dal letto e, andando su e giù per la stanza, come curvo sotto un peso, passa da un quadro all'altro (e in questo c'è qualcosa di disdicevole, lo sente) borbottando ... "Lascia questo cuscino" disse lei. "Mamma, ma io sto giocando con il cuscino" ribatté il ragazzo, e si mise il cuscino sulla spalla piantandosi di fronte a lei. "Signora, desidera questa bella piuma di cigno?" disse con un sorriso inchinandosi. La donna taceva. Il sorriso allora si spense sul volto del ragazzo (sì, lo sapeva, lo sentiva, c'era qualcosa di male²⁶ in quel gioco).²⁷

²¹ Imprigionato per propaganda comunista nel 1932-37, Davičo fu internato all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Dopo il 1943 ha partecipato alla guerra partigiana, cui ha dedicato i reportages *Fra i partigiani di Markos* (1947) e i versi in serbo in *Il ciliégio oltre il recinto* (1950). Davičo è noto soprattutto per i suoi romanzi in serbo, tra cui *Pesma* (1952) e *Radni naslov beskrajna* (1958), quest'ultimo apparso in traduzione italiana come *Titolo provvisorio dell'infinito* (Mondadori, Milano 1966). In essi ha affrontato i problemi della Jugoslavia contemporanea servendosi di una tecnica derivata da Joyce: giustapposizione di molteplici punti di vista, dilatazione delle dimensioni spaziali e temporali, libero gioco delle associazioni.

²² «Svoju sam jevrejsku komponentu u svojim beletrističkim radovima prikrivao», cfr. D. Kiš, "Tražim mesto pod suncem za sumnju", in M. Miočinović (a c.), *Život, literatura*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom), intervista del 1984.

²³ Cfr. D. Kiš, "Izvod iz knjige rođenih: kratka autobiografija", in M. Miočinović (a c.), *Mansarda*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom): «Uznemirujuća različitost, ono što Freud naziva Heimlichkeit, biće mojim osnovnim književnim i metafizičkim poticajem» («La perturbante diversità, ciò che Freud chiama Heimlichkeit, sarà per me il fondamentale stimolo letterario e metafisico»).

²⁴ Cfr. D. Kiš, "Barok i istinitost", in M. Miočinović (a c.), *Gorki talog iskustva*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 2003 (CD-rom), intervista del 1988.

²⁵ D. Kiš, "Igra", in *Rani jadi* (trad. it. *Dolori precoci*, a c. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1993).

²⁶ Costantini traduce *grešno* (peccaminoso) con "male", provocando un inutile e mal riuscito spostamento semantico.

Nella scena successiva, il padre osserva il gioco del bambino attraverso il buco della serratura, restandone profondamente turbato e stupito, tanto da rimanervi con lo sguardo inchiodato: il figlio sembra proprio l'incarnazione dello spirito di suo padre. Commosso ed emozionato, spinto anche da una vena di sarcasmo, lo racconta senza remore alla madre del ragazzo:

Maria, disse sottovoce, indovina chi c'è nella stanza? Guarda! Ma fai piano. La donna si voltò, senza lasciare il bricco del caffè lambito dalla fiamma violacea del fornello a gas. Chi, Eduard? Chi? Essa vedeva le sue pupille tese dietro gli occhiali. Chi? Chi? Guarda! Gridò lui furibondo. Mio padre defunto. Max Ahasvérus! Poi si lasciò cadere sfinito su una sedia e si accese una sigaretta. Lei tolse il bricco dalla fiamma. Si vedeva che le tremavano le mani.²⁸

Nel suo sentirsi pienamente "mitteleuropeo",²⁹ Danilo Kiš si definiva anche profondamente «jugoslavo» con quel suo senso di appartenenza a un "non luogo".³⁰ Furono queste principalmente le motivazioni di Kiš nell'affrontare la scrittura di tutte le sue opere in madrelingua "serbocroata". Eppure, nonostante fosse un ottimo conoscitore e traduttore dall'ungherese, dal russo e dal francese, Kiš ha sempre fermamente sostenuto di «conoscere effettivamente solo quella lingua».³¹ Al contempo si prodigava anche molto per far conoscere la letteratura serba ed ebraica della "ex Jugoslavia" tramite le sue eccellenti traduzioni in francese.³² La scelta di scrivere solo in "serbocroato" quale sua lingua

²⁷ Kiš, *Dolori precoci*, 20, 23.

²⁸ Id., 22-23.

²⁹ Cfr. D. Kiš, "Varijacije na srednjoeuropske teme", in *Život, literatura*, frammenti scritti nel 1986, dove in sostanza si afferma che «la stessa consapevolezza di appartenere alla cultura centroeuropea è in fin dei conti dissidenza; ragion per cui lo scrittore che viene chiamato tale, o da solo si considera tale, e per lo più vive in esilio come Miloš, Kundera e Švorecky; o è emarginato e pubblica in proprio come Konrad, o è addirittura in prigione come Havel».

³⁰ Cfr. D. Kiš, "Jedini jugoslovenski svetski pisac", in *Gorki talog iskustva*, intervista del 1989, dove egli afferma «di non essere né uno scrittore serbo, né croato, bensì jugoslavo, semplicemente perché ciò non esiste».

³¹ «Mogu reći da istinski znam samo jedan jezik: srpskohrvatski, i na tom jeziku pišem i u Parizu. Još sam ranije odlučio da na drugom jeziku nikada neću pisati» (posso dire che effettivamente conosco una sola lingua: il serbocroato, e in quella scrivo anche a Parigi. Già da prima avevo deciso che in nessun'altra lingua avrei mai scritto); *ibid.*

³² Tra le traduzioni di Kiš, va ricordato il libro di memorie di Karlo Štajner *7000 dana u Sibiru* (Globus, Zagreb 1971), da Kiš paragonato all'*Arcipelago Gulag* del russo Solženicyn. L'opera è stata pubblicata in Francia da Gallimard nel 1983 e, a distanza

madre rappresentava per Kiš sostanzialmente la preservazione del forte legame con la figura della madre. Era stata lei, infatti, a dirottare la sventurata sorte del marito ebreo, inghiottito dalla Shoah,³³ sui racconti al figlio. della «sua infanzia su uno sfondo di fichi e di aranci, come nei racconti della Bibbia», rievocandogli con orgogliosa devozione le storie della loro genealogia familiare:

... Quell'albero genealogico, che brillava alla pallida luce della lucerna come un disegno su una pergamena medioevale dalle iniziali dorate, aveva sui suoi rami lontani, accanto a cavalieri e dame di corte, anche celebri navigatori che avevano attraversato il mondo, da Cattaro e da Costantinopoli fino alla Cina e al Giappone, e su un altro ramo, tanto vicino che mia madre lo chiamava 'tua zia', si trovava un'amazzone (così almeno la immaginavo io) che accrebbe la gloria della nostra stirpe tagliando la testa a un tiranno turco all'inizio di questo secolo, quindi in un passato assai vicino e non mitico! C'era pure un eroe e scrittore famoso, un celebre condottiero che aveva imparato a leggere e scrivere a cinquant'anni, per aggiungere la gloria della penna a quella della spada, al modo degli eroi antichi. Ma il fiore di quell'albero genealogico, che mia madre piantava nell'humus compatto e umido delle sere d'autunno, erano i miei zii: uomini di mondo nel miglior significato del termine, che parlavano le lingue straniere e avevano attraversato l'Europa, abbattendo i vecchi miti in nome dei nuovi affermatosi in Europa e nel mondo; uno di loro era stato persino a pranzo dal re di Serbia, perché era il migliore della sua classe...³⁴

Di fronte alle tante traduzioni italiane dell'opera di Kiš,³⁵ solo negli ultimi anni si sta avendo una maggiore attenzione per l'opera di Filip

di un anno o due, dalla traduzione francese si sono avute traduzioni in spagnolo e in italiano, quest'ultima curata da C. Micillo e intitolata *7000 giorni in Siberia*, con prefazione di Kiš, "Il testimone dell'accusa Karlo Štajner/Una breve biografia" (Tullio Pironti, Napoli 1985). Successivamente l'editore Pironti, nella sua autobiografia romanzata *Libri e cazzotti* (Napoli 2005, 119-122) parlerà con grande umanità, enfasi e spirito di compenetrazione del caso Štajner e dell'incontro con lo scrittore a Zagabria, nonché della «toccante prefazione dello scrittore Danilo Kiš».

³³ Nel 1944, con tutti i suoi parenti, il padre viene infatti catturato e deportato ad Auschwitz; il figlio riesce a salvarsi tramite la conversione al cristianesimo ortodosso avvenuta a Novi Sad, in Serbia, nel 1939 per volontà della madre montenegrina.

³⁴ In D. Kiš, *Giardino, cenere*, trad. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1986, 163.

³⁵ Nell'anno della morte vince il *Bruno Schultz Prize* del PEN americano; è tradotto in una trentina di lingue. Oltre a *Giardino, cenere*, in italiano sono state tradotte da Lionello Costantini le seguenti sue opere, tutte per Adelphi: *Enciclopedia dei morti* (1988); *Clessidra* (1990); *Dolori precoci* (1993), *Una tomba per Boris Davidović. Sette capitoli di una stessa storia* (2005), *Homo Poeticus. Saggi e interviste* (2009).

David,³⁶ un ebreo serbo che nella Shoah perse oltre cinquanta familiari. Anche per David, come per Kiš, da quello sfondo apocalittico riaffiora il ricordo dell'infanzia e della figura materna; stavolta però, in una colonna di ostaggi civili in marcia forzata nel 1943. Poiché i nazisti ignoravano che Filip, suo fratello e la madre fossero ebrei, la madre infondeva loro coraggio raccontando che alla fine di quel lungo cammino, di quella marcia interminabile in cui si rischiava di essere subito fucilati se per sfinimento si cadeva a terra, c'era un albero di ciliegie, i frutti preferiti del piccolo Filip. Avvenne così che, stando alle parole di Božidar Stanišić, «un albero creato dalla disperazione, dalla speranza e dalla fantasia di una madre salvò il futuro narratore».³⁷

David, amico in gioventù di Andrić e Samokovlija, poi di Davičo e Kiš, come lo è adesso del più giovane Albahari, è stato recentemente molto ben introdotto con le traduzioni italiane di Alice Parmeggiani. I dieci racconti dell'occulto di *Princ vatre* (1987; *Il principe del fuoco*, 2009) – dedicato agli amici scrittori Danilo Kiš, Mirko Kovač e Borislav Pekić – attingono alla migliore tradizione mistica ebraica fondendosi con tratti tipici della narrazione fantastica. Nelle immagini tanto poetiche quanto spettrali, in cui si confondono l'esistenza terrena e ultraterrena, abita la portante figura del dibbuk accanto ad altre “figure stravaganti” quali «taumaturghi, cantori, cabalisti, ebrei erranti e lunatici».³⁸ Quella di David è una narrazione che propone un continuo aprirsi di mondi sempre nuovi da cui scompaiono confini tra veglia e sonno, vita e morte, presente e passato:

... È insito nella natura umana godere della narrazione, perché essa getta luce sui sogni, e i sogni aprono sempre la porta a mondi nuovi. Oscura e misteriosa è la vita umana, e nulla in essa è semplice o facilmente comprensibile. In ogni parola, anche la più ordinaria, si nasconde parte di un grande mistero; un semplice discorso ha un suo profondo significato nascosto e le parole del narratore che aspira alla bellezza e alla perfezione espressiva sono come un immenso mare, la cui superficie si perde a vista d'occhio,

³⁶ Docente all'Accademia di Arte Drammatica a Belgrado, sceneggiatore, drammaturgo e scrittore, tradotto in diverse lingue, prima della pubblicazione della raccolta di racconti *Il principe del fuoco* (Zandonai, Udine 2009) era noto in Italia per le sue memorie di opposizione al regime di Milošević *Frammenti di tempi tenebrosi* (Edizioni e, Trieste 1995) e per la sceneggiatura del film *La polveriera* di Goran Paskaljević. Un solo racconto (*Otkup*, il riscatto) risulta tradotto nel 1994 da Nicole Janigro e inserito nella rassegna da lei curata *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa della ex-Jugoslavia*, Manifestolibri, Roma 1994, 179-181.

³⁷ Dalla postfazione a *Il principe del fuoco* di B. Stanišić, “Un cinematografo senza schermo. L'intersezione dei mondi in Filip David”, 82-94.

³⁸ Dalla quarta di copertina di *Il principe del fuoco*.

impossibile da scandagliare fino in fondo. E uno stesso racconto si può narrare in più modi, e se cambia l'ordine delle parole nella frase, esso acquista nuovi, inaspettati significati ... Un giorno, in un luogo lontano, incontrò un vecchio cabalista che gli fece conoscere il *Sefer Yetzirah*, il Libro della Creazione ...³⁹

Come afferma Božidar Stanišić⁴⁰ nel saggio di presentazione dell'autore e della sua opera,⁴¹ Filip David, nel contesto della letteratura serba coeva, ma anche in quella jugoslava in generale, non è «per nulla simile dal punto di vista tematico ai suoi colleghi contemporanei». ⁴² Non posso invece concordare con Stanišić sul fatto che David risulti «ancor più lontano» da coloro che, ormai parte del passato, «camminavano sulle tracce specifiche che gli erano state lasciate proprio da alcuni scrittori di origine ebraica, come Oskar Davičo e Isak Samokovlija». ⁴³ L'unico punto in comune con Davičo che mi sembra di riscontrare è la dilatazione delle dimensioni spaziali e temporali in cui si riflette, come dice David esplicitamente, «il nostro mondo trasfigurato», ⁴⁴ o meglio ancora, «un mondo in cui le cose, le forme e gli esseri nascono dal nulla e così creati si moltiplicano, crescono, esistono. A dispetto della ragione, a dispetto di ogni logica»: ⁴⁵

... Colui che desidera perfezionare la memoria costruisce nella propria coscienza intere serie di stanze, e in quegli spazi sistema armadi, scaffali, forzieri. Là ripropone concetti, rappresentazioni, varie appercezioni, dalle più triviali a quelle in cui sono contenuti i più grandi misteri dell'umanità. Tutti quei vestiboli, ambienti da soggiorno e camere da letto, con mobili e soprammobili, costituiscono gli articolati edifici delle grandi, spettrali città-

³⁹ Dal racconto "Il principe del fuoco", nella stessa raccolta, 48-49.

⁴⁰ Nato a Visoko in Bosnia nel 1956, professore di letteratura a Maglaj, poi costretto alla fuga dal paese a causa della guerra, si è stabilito in Friuli, dove vive dal 1992. In Italia ha pubblicato fra l'altro quattro volumi di poesie e le raccolte di racconti *I buchi neri di Sarajevo* (Mgs Press, Trieste 1993); *Tre racconti* (Centro di Accoglienza "E. Balducci", Zugliano 2003), *Bon voyage* (Nuova Dimensione, Portogruaro 2003) e *Il cane alato e altri racconti* (Perosini, Verona 2007). È autore del testo teatrale *Il sogno di Orlando* (s.n.t., stampa Grafid, Banja Luka 2006). Le sue opere sono tradotte in inglese, francese e giapponese; da alcuni anni scrive anche in italiano. Per maggiori informazioni cfr. la nota in *Il principe del fuoco*, 81.

⁴¹ Stanišić, "Un cinematografo senza schermo".

⁴² Id., 87.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ F. David, "Una notte a Varsavia", in *Il principe del fuoco*, 56.

⁴⁵ F. David, "Il monte degli uomini perduti", in *Il principe del fuoco*, 18.

archivio nelle lande sterminate della coscienza. Talvolta qualcosa come un'ombra percorre i lunghi corridoi, e davanti a quell'apparizione si aprono le porte, si accendono le luci delle grandi stanze. "Che ombra è quella che si muove lentamente attraverso la casa deserta? È lo spirito di un uomo che prende ciò che gli occorre dalle sale della memoria" ...⁴⁶

La manipolazione del tempo e dello spazio in David sembra ispirarsi al teatro di Giulio Camillo Delminio, al quale nel racconto "Una notte a Varsavia" egli apertamente fa richiamo e che nel 1578 fu definito «il più celebre conoscitore della tradizione mistica ebraica», la cui arte mnemonica «supera le sette meraviglie del mondo»:⁴⁷

... Ogni porta permette l'accesso a un ordine planetario nel quale il visitatore del teatro, in un modo a tutt'oggi non chiaro, giunge alle conoscenze più recondite. Evidentemente, il sistema di Camillo è basato sui sette pilastri della Casa della Saggezza di Salomone. Il segreto di questo teatro magico risiede nel numero sette ...⁴⁸

Non è questa la sede, purtroppo, per occuparci teoricamente della ancora inesplorata struttura narratologica di questo grande scrittore ebreo serbo. C'è da dire, però, concentrandoci sui suoi dibbuk, che l'originale *modus narrandi* e le magiche tocche di illusionismo di David fanno vivere il lettore tra piacere-orrore-stupore in mezzo a temi quali il Gilgul, lo Zohar, il *Sefer yetzirah*, il *Sefer bahir*, il teatro yiddish, o tra personaggi quali Filone Ebreo, i *mal'akhim*, l'arcangelo Gabriele, il Golem, i mistici erranti e il leggendario Abu Aron di Baghdad, per citarne solo alcuni.

I dibbuk di David spuntano fuori da ogni racconto, perché ogni suo personaggio sfugge continuamente a sé stesso ed è continuamente qualcun altro.⁴⁹

... Un pensiero assillante, ostinato, spaventoso, non mi abbandona: *se io divento qualcun altro, chi, allora, diventa me?*⁵⁰

Incentrato pienamente sull'"affare" dibbuk e in un continuo crescendo drammaturgico si svolge il racconto *Il principe del fuoco* che dà il titolo alla raccolta dei racconti dell'occulto di David. In una delle micro-narrazioni del racconto, in cui il protagonista è sempre un *Sé stesso* di fronte a *Qualcun altro*, si racconta di un dibbuk entrato nel corpo di un giovane

⁴⁶ Id., 56-57.

⁴⁷ Id., 56.

⁴⁸ David, "Una notte a Varsavia", 57-58.

⁴⁹ F. David, "Io sono un altro", in *Il principe del fuoco*, 22-27.

⁵⁰ Id., 27.

chiamato Chaim Gaon. Capitato un mattino un rabbino con il suo allievo in casa dei suoi genitori, questi pregarono il maestro di scacciare il demone dal ragazzo. Nel momento in cui il rabbino, «con voce tonante, appellandosi agli angeli buoni, invitò l'anima dannata ad abbandonare il corpo altrui» si apre il misterioso mondo dibbukiano di un'altra micro-narrazione:

... Il dybbuk finalmente si calmò, pur senza rispondere alle domande, ma poi, incalzato da ogni parte, con parole che dimostravano di avere racchiuso in sé un potere terribile, egli rivelò il suo nome e raccontò la sua cattiva sorte.

“Mi chiamo Nathan. Sono un ebreo come voi. In vita ho peccato allo stesso modo di tutti i musicisti vagabondi. Suonavo alle nascite e ai matrimoni, per quelli che facevano festa e per quelli che erano tristi, ma non avevo mai riflettuto sulla morte. E quella è giunta all'improvviso, mentre ero a una festa di nozze, in preda all'esaltazione. Non mi sono neppure accorto che la morte mi stava portando via, tutto preso com'ero dalla musica. Seguendo così la melodia sono passato in qualche modo in mezzo ai mondi: non sono andato là dove sono destinate tutte le anime dopo la morte, né mi è stato permesso di tornare sulla terra. Evidentemente, esiste solo un attimo in cui a un'anima si apre il passaggio per il mondo della pace. Ho perduto quell'attimo e ho continuato a vagare con la mia melodia. Ma anch'io volevo riposarmi, anch'io desideravo trovare requie. Ero costretto a entrare nelle piante, ad alloggiare nelle pietre. Come si dice nel *Sefer ha-Bahir*, questo vagabondaggio, questa trasmigrazione può durare mille generazioni! Perché tu, rabbino, chiami a raccolta tutti gli angeli divini e mi minacci con lunghe citazioni dai libri sacri? Perché invece non mi aiuti? Io sono il più miserabile di tutti voi, perché delle mie peregrinazioni non si intravede la fine!”.

In preda allo stupore tutti ascoltarono queste parole che si addicevano più a un pover'uomo, a un ebreo infelice, che a un *dybbuk* dannato. Dalla porta e dalle finestre facevano capolino molti ebrei devoti, curiosi di ascoltare le parole severe che avrebbero costretto il demone all'obbedienza.⁵¹

Questa breve illustrazione dell'opera di David e della raccolta *Il principe del fuoco* porta a concludere che l'autore, come sostenuto già da Stanišić, non può essere messo a confronto con i grandi letterati serbi del suo tempo, quali Danilo Kiš, Borislav Pekić, Mirko Kovač o Miro Glavurčić, né tantomeno essere riconducibile a un autore come Singer, con il suo rivivere la tradizione chassidica e il mondo magico della cultura ebraica dell'Europa orientale. Quanto all'effetto “orrorifico” della narrazione, come pure si premura di sottolineare Stanišić, David non può essere accostato «ai maestri classici della prosa fantastica, occulta e trascendentale, come Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e Nathaniel

⁵¹ David, “Il principe del fuoco”, 43-44.

Hawthorne». David semplicemente appartiene a quel genere di scrittori che «sanno ancora abbandonarsi completamente alla creazione di un flusso narrativo ... a una linea di narrazione nella sua forma più pura e assoluta, fuori dal tempo».⁵² Si tratta di una forma di narrazione che nel 1961 ha fatto valere a Ivo Andrić il Premio Nobel per la Letteratura, al conferimento del quale, ricordando che la sua patria è davvero *mala zemlja među svetovima* («un paese piccolo tra i mondi»), si è soffermato principalmente sul tema «del racconto e del raccontare» (*o pričanju i pripovedanju*):⁵³

In mille lingue diverse, nelle più disparate condizioni di vita, di epoca in epoca, dall'antico patriarcale raccontare nelle capanne, accanto al fuoco, fino alle opere di autori moderni che in questo momento stanno uscendo dalle case editrici dei più grandi centri mondiali, si tesse il racconto sulla sorte dell'uomo, tramandato senza fine e interruzione da un essere all'altro. Il modo e le forme di tale raccontare mutano con i tempi e con le circostanze, ma il bisogno di creare un racconto e di raccontare rimane, e il racconto invece continua a scorrere e al raccontare non c'è fine. Così talvolta ci pare che l'umanità dal primo bagliore della coscienza, attraverso i secoli, racconta solo a sé stessa, in milioni di varianti, in armonia con il respiro dei suoi polmoni e con il ritmo del suo polso, sempre la stessa storia. E questa storia come se volesse, a mo' della leggendaria Šeherezade, ingannare il boia, rimandare l'ineluttabilità della tragica sorte che su di noi incombe, prolungare l'illusione della vita e della durata. O forse il narratore con la sua opera deve aiutare l'uomo a trovarsi e a riconoscersi? Forse la sua missione sta nella propensione a parlare a nome di tutti coloro che non sono riusciti a farlo o, spazzati via prematuramente dalla vita-boia, non sono riusciti a esprimersi? O forse il narratore racconta a sé stesso la sua storia, come un bambino che canta nel buio per scacciare via la paura? O lo scopo di quel raccontare è di illuminarci, almeno un po', le strade oscure su cui la vita spesso ci scaraventa, di dirci di questa vita, che viviamo ma non vediamo e non comprendiamo sempre, qualcosa in più rispetto a quel che noi, nella nostra debolezza, siamo capaci di conoscere e di comprendere; sicché spesso dalle parole di un buon narratore veniamo a sapere ciò che abbiamo fatto e ciò che abbiamo tralasciato, che cosa bisognerebbe fare e cosa invece no. Forse in questi racconti, orali e scritti, è contenuta la vera storia dell'umanità, e forse da essi si potrebbe intuire, se non proprio conoscere, il senso di quella storia. Independentemente dal fatto se trattano il passato o il presente ... Ognuno racconta una propria storia secondo un bisogno interiore, su misura delle proprie inclinazioni ereditate o acquisite e in base al vigore delle

⁵² Stanišić, "Un cinematografo senza schermo", 88.

⁵³ Il discorso è stato pubblicato nella parte finale (IV) del volume *Eseji i kritike* (Saggi e critiche) sotto il titolo "Biti čovjek" (Essere uomo), Svjetlost, Sarajevo 1976, 335-339.

proprie capacità espressive: ognuno è moralmente responsabile di ciò che racconta ...⁵⁴

Letto ciò e tornando a Filip David, è quasi d'obbligo concludere riportando la risposta del Nobel jugoslavo alla domanda sugli scrittori da lui più amati: «Amo Kiš, Kovač e David, ma soprattutto David».⁵⁵

⁵⁴ «... Na hiljadu raznih jezika, u najraznoličnijim uslovima života, iz veka u vek, od drevnih patrijarhalnih pričanja u kolibama, pored vatre, pa sve do dela modernih pripovedača koja izlaze u ovom trenutku iz izdavačkih kuća u velikim svetskim centrima, ispreda se priča o sudbini čovekovoju, koju bez kraja i prekida pričaju ljudi ljudima. Način i oblici toga pričanja menjaju se sa vremenom i prilikama, ali potreba za pričom i pričanjem ostaje, a priča teče dalje i pričanju kraja nema. Tako nam ponekad izgleda da čovečanstvo od prvog bleska svesti, kroz vekove priča samo sebi, u milion varijanata, uporedo sa dahom svojih pluća i ritmom svoga bila, stalno istu priču. A ta priča kao da želi, poput legendarne Šeherezade, da zavara krvnika, da odloži neminovnost tragičnog udesa koji nam preti, i produži iluziju života i trajanja. Ili možda pripovedač svojim delom treba da pomogne čoveku da se nađe i snađe? Možda je njegov poziv da govori u ime svih onih koji nisu umeli ili, oboreni pre vremena od života-krvnika, nisu stigli da se izraze? Ili to pripovedač možda priča sam sebi svoju priču, kao dete koje peva u mraku da bi zavaralo svoj strah? Ili je cilj toga pričanja da nam osvetli, bar malo, tamne puteve na koje nas često život baca, i da nam o tom životu, koji živimo ali koji ne vidimo i ne razumemo uvek, kaže nešto više nego što mi, u svojoj slabosti, možemo da saznamo i shvatimo; tako da često tek iz reči dobrog pripovedača saznamo šta smo učinili a šta propustili, šta bi trebalo činiti a šta ne. Možda je u tim pričanjima, usmenim i pismenim, i sadržana prava istorija čovečanstva, i možda bi se iz njih mogao naslutiti, ako ne saznati, smisao te istorije. I to bez obzira na to da li obrađuju prošlost ili sadašnjost ... Svak priča svoju priču po svojoj unutrašnjoj potrebi, po meri svojih nasleđenih ili stečenih sklonosti i shvatanja i snazi svojih izražajnih mogućnosti: svak snosi moralnu odgovornost za ono što priča ...» (Andrić, 336, 338; la traduzione è mia).

⁵⁵ Stanišić, "Un cinematografo senza schermo", 89.

ZVIKA SERPER

Tra due mondi: *Il Dibbuk* e il teatro giapponese sugli spiriti *

Il dramma di S. An-ski *Il Dibbuk (Tra due mondi)*¹ affronta temi quali dibbuk, manifestazioni spiritiche e reincarnazioni, che sono presenti anche nel teatro giapponese classico, in particolare nel Teatro Nō (lett. del ‘talento’ o ‘brillantezza’). Questo tipo di teatro si è formato sulla diffusa credenza negli spiriti, nella reincarnazione e nei dibbuk, sia nella struttura drammatica sia fra gli espedienti teatrali, riprende molti elementi legati a questa credenza e alle rispettive espressioni rituali. Credenze di questo genere, nonché i culti connessi e le relative realizzazioni artistiche, sopravvivono ancor oggi in Giappone, dove si cerca di mantenere saldi i legami con le loro espressioni originarie. I drammi incentrati su questo tipo di tematiche sono una parte considerevole di tutte le rappresentazioni del teatro Nō: pertanto, anche per l’analisi di un solo dramma, è necessaria una conoscenza adeguata di tutto il contesto soggiacente, del culto originario, nonché degli altri drammi che toccano gli stessi temi e presentano gli stessi motivi.

Esaminando *Il Dibbuk* nel suo contesto di provenienza, va subito detto che ci si trova di fronte a una situazione diversa: anzitutto, l’idea su cui si fonda il dramma oggi non è diffusa, come un tempo, negli ambienti in cui

* Articolo già apparso in ebraico come “Bein šnei ‘olamoṭ: ‘Ha-dibuḳ’ wa-maḥazoṭ ruḥoṭ Yapaniim”, in S. Levy, D. Yerušalmi (a c.), “*Al na tegaršuni*”. *‘Iyunim ḥadašim be-ha-Dibbuk / “Do not chase me away”: new studies on the Dybbuk*, Assaph/Theatre Studies - Safra, Tel Aviv 2009, 237-255. La traduzione è di Francesca Maddalena Florio. Una versione precedente, in inglese, è ““Between two worlds’: the *Dybbuk* and the Japanese Noh and Kabuki ghost plays”, *Comparative Drama* 35/3-4 (2001-2) 345-376.

¹ Š. An-ski, *Ha-dibbuk (bein šnei ‘olamoṭ)* [Il Dibbuk (Fra due mondi)], traduzione di Ḥ.N. Bialik, Or-Am, Tel-Aviv 1983; questa edizione è stata usata per tutti i riferimenti e le citazioni nell’articolo. [Le traduzioni italiane dei brani citati seguono invece G. Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012 (n.d.t.)].

è fiorita tale tradizione; in secondo luogo, la trasposizione di espressioni folkloriche dal culto alla forma artistica era, nel passato, fortemente limitata. Infine, l'ampiezza e lo spessore culturale della tradizione fondata sulla credenza negli spiriti nella produzione teatrale ebraica e israeliana, non coincidono del tutto con quelli della tradizione del teatro giapponese.

Nonostante tali differenze, tuttavia, è possibile individuare nelle creazioni artistiche di questi due mondi culturali così differenti, tratti comuni legati a tali fenomeni, i cui contenuti sono universali. Il confronto fra alcuni fondamenti del teatro Nō e di altre forme teatrali giapponesi con quelli del *Dibbuk* può quindi porci in una nuova prospettiva per individuare gli elementi universali presenti nell'opera di An-ski.

In questo contributo saranno presi in esame alcuni elementi in particolare: la credenza nelle anime dei morti, nei dibbuk e la loro realizzazione drammatica; il sogno come mezzo di comunicazione col mondo dei morti e la sua funzione nell'opera teatrale; l'importanza del luogo come congiunzione fra passato e presente; la molteplicità di componenti della performance, in cui canti e danze si mescolano a lotte rituali contro l'elemento demoniaco e, infine, lo sviluppo di aspetti contrastanti nei personaggi principali.

1. Credenza negli spiriti dei morti, nella trasmigrazione e nel dibbuk: il contesto.

La credenza negli spiriti ha origini antiche e in Giappone è ancora diffusa. I giapponesi credono che mente e corpo siano due entità separate e questa idea appartiene sia alla religione tradizionale giapponese shintoista sia al Buddhismo, che iniziò a diffondersi in Giappone dal 522 e.v. dando origine a una sintesi fra shintoismo e altri elementi. Questa fusione influenzò, inoltre, anche le arti performative.²

Che anima e corpo siano concepite come due entità distinte trova conferma nell'uso di provvedere a due tombe separate per il defunto: una per il corpo morto, l'altra per l'anima. Quando si muore, l'anima (*tamashii*) inizia a vagare, ma nel giro di alcuni anni si purifica e diventa una sorta di divinità (*kami*) che risiede in un mondo parallelo al nostro, aldilà del mare o del cielo, dove le anime dei morti si trasformano in anime ancestrali. Un'anima può evolversi in uno spirito malvagio o benigno a seconda dello stato d'animo vissuto dalla persona in punto di morte: sentimenti quali l'amore geloso o morboso producono, ad esempio, uno spirito pericoloso. L'anima di un uomo o di una donna non sposati, o di un morto accidentale sono destinate a diventare anime tribolate, per le quali sarà difficile accedere all'altro mondo. Queste e altre anime ferite

² Per approfondimenti su questa fusione e sulla sua influenza nella creazione degli stili performativi, cf. H.E. Plutschow, *Chaos and cosmos: ritual in Early and Medieval Japanese literature*, Brill, Leiden et al. 1990, 145-157.

sono in grado di far ritorno nel mondo dei vivi e costituire una minaccia per gli esseri umani. In questi casi problematici la soluzione del Buddhismo è il nirvana, ossia la liberazione, la salvezza dell'anima che cessa di trasmigrare confondendosi nell'universale. Questo stato si può ottenere solo attraverso la liberazione assoluta dall'insensatezza del mondo materiale e delle passioni; ma siccome è difficile riuscirci, il Buddhismo invita l'uomo a concepire la vita come un sogno illusorio e passeggero. Se l'essere umano riesce a convincersene, vive più felicemente e ha più possibilità di realizzarsi e di rinascere in una vita successiva come una creatura migliore.³

Queste idee hanno portato alla nascita di vari culti, con i quali si onorano le anime purificate e si cerca di placare quelle inquiete perché non facciano male ai vivi. Si registrano varie pratiche: a metà agosto (in passato, a luglio) i giapponesi celebrano ad esempio la festa dell'Obon: il 13 del mese le famiglie si preparano ad accogliere i parenti defunti che tornano in visita e, per questo, ripuliscono le tombe, depongono fiori e offerte e la sera si recano al cimitero per invitarli a casa, dove li accompagnano con lumi di carta. Il fuoco delle lampade è acceso con candele che si faranno ardere per tutto il tempo in cui gli spiriti dei morti si trattengono in casa, ossia fino al 16 del mese, giorno in cui essi vengono infine ricondotti al cimitero, sempre con gli stessi lumi, e rimandati nell'aldilà.

Dal desiderio di placare gli spiriti inquieti deriva, invece, la nascita di alcune sette religiose formatesi ultimamente in Giappone, che si dedicano specialmente alle anime dei bambini morti prematuramente o mai nati. Una donna che abortisce può temere la reazione dell'anima del feto e per questo sono stati creati appositi templi per i bambini morti anzitempo. I monumenti loro dedicati prevedono una statua di Jizo, il protettore dei bambini; le madri affiggono su un'apposita tavoletta preghiere di perdono e di sereno riposo per il piccolo defunto.

In Giappone la credenza nei dibbuk e la pratica della loro espulsione, che avveniva ricorrendo a un medium che facesse parlare lo spirito, risulta già diffusa nel IX secolo, in seguito all'importazione dell'esoterismo buddhista dalla Cina. Varie sono le testimonianze sulle pratiche di possessione nei medium. A tal riguardo, nel 1967 Carmen Blacker osservò diversi episodi di esorcismo da dibbuk in una sola mattinata e in tutti i casi si era ricorsi a una donna come medium, mentre un sacerdote recitava passi dal "Sutra del loto", ripetendoli più volte, battendo selci che producevano delle scintille luminose e suonando delle nacchere magiche.

³ Sulla percezione delle anime dei morti in Giappone e sui diversi modi di avvicinarsi a esse e di placarle, cf. N. Matsudaira, "The concept of *tamashii* in Japan", in R.M. Dorson (a c.), *Studies in Japanese Folklore*, Indiana UP, Bloomington IN 1963, 181-197.

Con questo procedimento procurava il transfer, dopo di che rivolgeva domande al dibbuk, il quale rispondeva attraverso la medium. Uno dei dibbuk era lo spirito di un uomo; mentre ne riportava le parole, la medium mostrò un'agitazione anormale ed estenuante, quindi si mise a piangere mentre dal naso e dalla bocca presero a uscire grandi quantità di saliva e schiuma, tanto che risultava difficile capire quello che diceva, per cui il sacerdote fu costretto a restare piegato su di lei per comprenderne meglio le parole. Fu poi spiegato a Blacker che il dibbuk entrato nel corpo della donna era lo spirito del marito morto, preoccupato per il benessere della famiglia che, rimasta senza mezzi, soffriva la povertà e l'abbandono; così si era impossessato della moglie per attirare l'attenzione sulle preoccupazioni che lo inquietavano. Il sacerdote ripeteva le parole della medium con forte empatia, facendo calmare gradualmente il dibbuk, che alla fine iniziò a piangere e chiedere perdono.⁴

Se in Giappone questa credenza è radicata nelle pratiche sciamaniche, nell'ebraismo si ha un divieto tassativo di mettersi in contatto con il mondo dei morti: «Non vi rivolgerete agli spiriti e non chiederete agl'indovini di peccare con essi. Io sono il Signore Dio vostro».⁵ Fu anche stabilita la pena di morte per chi si fosse occupato di queste pratiche: «un uomo o una donna che si accosterà a spiriti o a negromanti perirà di pietra, sarà lapidato a sangue».⁶ Ciò nonostante, nella Bibbia il contatto con gli spiriti del mondo dei morti è presente nell'esempio unico, ma calzante, del re Saul che si reca dalla maga En Dor,⁷ dove gli appare lo spirito di Samuele, anche se non è specificato in che modo ciò avvenga. D'altro canto, nel *Sefer ha-razim*, composto al principio dell'età talmudica, si forniscono al riguardo istruzioni dettagliate:

se vuoi interrogare uno spirito, mettiti davanti a una tomba e menziona i nomi degli angeli del quinto campo, reggendo in mano una fiala con una miscela di olio e miele, dicendo: «Ti scongiuro, spirito di *Kriforiya* [Krisfóros] che risiedi fra le tombe, sulle ossa dei defunti, di accettare questa mia offerta e di rispondere al mio volere facendomi giungere Tale figlio di Tale, defunto, affinché mi parli senza timore e mi dica la verità senza occultare nulla; che io non abbia paura e lui risponda a ciò che ho bisogno di sapere». Subito egli apparirà, ma in caso contrario, ripeti lo scongiuro fino a tre volte. Quando arriverà, poni innanzi a lui la fiala, quindi pronuncia le parole stringendo in

⁴ C. Blacker, *The Catalpa Bow: a study of Shamanistic practices in Japan*, Allen & Unwin, London 1975, 304-305.

⁵ Levitico 19:31.

⁶ Levitico 20:36.

⁷ 1Samuele 28:7-20.

mano un ramo di mirto. Quando vorrai congedarlo, battilo tre volte con il mirto, versa l'olio e il miele, getta il mirto e torna a casa da un'altra strada.⁸

È da tempo immemorabile che nell'ebraismo è diffusa la convinzione che sia possibile entrare in contatto con le anime dei defunti attraverso un'invocazione da parte dei vivi: la credenza nella trasmigrazione degli spiriti nei corpi dei viventi vi è documentata sin dal XIII secolo, mentre quella nel dibbuk – ossia nell'intrusione di uno spirito nel corpo di un vivo – diviene frequente fra XVII e XIX secolo⁹ e vi sono varie testimonianze sul fatto che tali superstizioni siano vive ancor oggi all'interno di alcune cerchie ebraiche.¹⁰

Dell'esistenza di questi fenomeni nell'ebraismo si sono occupati vari ricercatori, ma per il nostro caso è particolarmente rilevante il lavoro di Gershom Scholem, il quale ne ha approfondito l'aspetto filologico e storico, definendo la differenza fra “trasmigrazione delle anime” (*gilgul nešamoṭ*) e “impregnazione” (*ibbur*). Nel primo caso, si tratta di un'anima che entra nel corpo di un nascituro o di un neonato, mentre nel secondo caso, una persona può essere invasa, in particolari momenti della vita, da un'altra anima che, in un certo senso, impregna l'anima della persona ospite e può decidere se restare con lei sino alla morte o abbandonarla. In seguito, nell'ebraismo si è venuta a creare una distinzione fra “impregnazione buona” (*ibbur tov*), in cui l'anima di uno *zaddik* penetra nel corpo di una persona e l'aiuta rinforzandone le virtù, e “impregnazione cattiva” (*ibbur ra'*) da Scholem identificata con il *dibbuk*, concetto già esistente nella cultura yiddish nel XVII secolo, che consiste nella penetrazione di un'anima malvagia nel corpo di una persona, la quale, avendo commesso gravi peccati, le ha lasciato uno spiraglio aperto. Lo spirito malvagio può giungere a distruggere la personalità dell'uomo in cui si è infiltrato.¹¹

⁸ M. Margalioth (a c.), *Sefer ha-razim: hu' sefer ke-šafim mi-tekušaf ha-Talmud / Sefer ha-razim: a newly recovered book of magic from the Talmudic period*, Keren Yehuda Leib u-Mini Epštajn, Yerušalayim 1966, 76-77.

⁹ Diversi elementi nel *Dibbuk* basati su idee cabbalistiche (e anche su altre fonti ebraiche e cristiane) sono analizzati in R. Lima, “Rite of passage: metempsychosis, possession, and exorcism in S. An-Sky's *The Dybbuk*”, in L. Frank (a c.), *Literature and the occult: essays in comparative literature*, University of Texas, Arlington 1977, 188-204.

¹⁰ Recenti testimonianze su fenomeni di possessione da dibbuk e gli esorcismi praticati in Israele in alcune cerchie ebraiche sono presentate in E. Negev, “Dibbuk, ze'!” [Dibbuk, esci!], in *Yedi'ot aĥronot*, supplemento settimanale del 15 novembre 1995, 70-72, 75.

¹¹ G. Scholem, *Pirkei-yesod be-havanaf ha-ḳabalah u-s'maleah / Elements of the Kabbalah and its symbolism*, Mosad Bialik, Yerušalayim 1976, 331-332.

Nella prefazione al suo *Storie di dibbuk nella letteratura israeliana*, una silloge di racconti sul tema del dibbuk, Gedalyah Nigal ha analizzato gli stadi e le caratteristiche del fenomeno, dal momento in cui lo spirito s'impadronisce del corpo fino al momento dell'esorcismo, considerando tutti i soggetti coinvolti (la persona posseduta, il dibbuk stesso, l'esorcista) e i mezzi impiegati per cacciare lo spirito.¹² Basandosi sulle ricerche compiute da Nigal, Yoram Bilu ha poi studiato 63 casi di possessioni da dibbuk e ha analizzato il fenomeno nell'ambito dell'ebraismo da un punto di vista scientifico, tenendo conto dei vari aspetti psicologici, sociologici e antropologici.¹³ Lo studioso vi scorge un fenomeno interculturale e dimostra come sono stati usati i diversi casi di possessione da dibbuk per salvaguardare e sostenere credenze e valori culturali ritenuti fondamentali all'interno di comunità tradizionaliste.¹⁴

2. Credenze e riti nel teatro Nō.

In Giappone la credenza negli spiriti e la pratica dei relativi riti è strettamente legata alla loro trasposizione teatrale. Nei riti era inserita la figura del medium, uomo o donna, il quale entrava in trance attraverso una pratica estatica restando, infine, posseduto dallo spirito di un morto o da una divinità. Questa iniziava infine a parlare alla comunità, rispondendo alle domande e avanzando richieste. Dopo di ciò, sempre attraverso un medium, compariva il *kami*, la cui funzione era d'interagire con i presenti, ed eseguiva spettacoli *kagura*, con musiche e danze sacre della religione shintoista.

Questi rituali potevano essere strutturati in due parti, o in un'unica soluzione. Nel primo caso, il medium appariva inizialmente come una persona normale, che entrava in trance successivamente, incoraggiato dal pubblico e al quale nel momento culminante si attaccava lo spirito di una divinità o di un morto, indotto dal rappresentante degli astanti a parlare; al termine della prima parte si chiedeva allo spirito di rivelare la propria identità. Fin qui si vedeva un medium "umano", ma nella seconda parte del rito questi appariva sotto sembianze di un'altra entità, divina o demoniaca, con abiti e maschera adatti alla circostanza. Quando, invece, il rito era scandito in un unico tempo e il medium entrava già con abiti e maschera da entità ultraterrena – in quanto già posseduto da un dibbuk – non era possibile identificarlo finché la comunità o il suo rappresentante

¹² G. Nigal, *Sipurei 'dibbuk' be-sifrut Yiśra'el* [Racconti di dibbuk nella letteratura di Israele], Reuven Mass, Yeruśalayim 1994, 11-60.

¹³ Y. Bilu, "Ha-dibbuk ba-yahadut: hafra'ah nafšit ke-maš'av tarbuti" [Il dibbuk nell'giudaismo: il disturbo mentale come risorsa culturale], in *Mehkarei Yeruśalayim be-mahšavat Yiśra'el / Jerusalem Studies in Jewish Thought* 2/4 (1983) 529-563.

¹⁴ *Ibid.*

non lo convincevano a parlare. In questi riti il medium era chiamato *shite* ('agente', 'colui che fa'), come l'attore che interpreta il ruolo del protagonista nel Teatro Nō; mentre colui che fa parlare il medium o rappresenta la comunità, prendeva il nome di *waki* ('laterale'), come nel ruolo dell'attore secondario (limitato, in genere, a far parlare il protagonista).¹⁵

La principale espressione teatrale di questa tradizione si riscontra, come si è detto, nel teatro Nō: teatro lirico e aristocratico istituito in Giappone verso la fine del XIV secolo e sviluppatosi dall'unione di elementi folklorici stranieri con tradizioni locali.¹⁶ Fonti degli spettacoli Nō sono i testi buddhisti, nonché la mitologia cinese e giapponese. Il dramma si struttura in monologhi del protagonista, il quale evoca una serie di ricordi. In molti spettacoli lo sviluppo della vicenda non si articola su un contrasto fra personaggi, ma si basa su un intreccio di danze rituali, con una recitazione essenziale e concisa, in cui il testo è cantato o declamato seguendo intonazioni prestabilite. Solo il protagonista indossa una maschera e, come per gli altri protagonisti del teatro classico giapponese, gli attori sono solo uomini, la cui arte si trasmette di padre in figlio.

La manifestazione dello spirito di un defunto si rappresenta attraverso svariate espressioni, per esempio come incarnazione di un personaggio morto da tempo. Gli spiriti si possono suddividere in due tipologie: quelli di persone irrealizzate, che non sono pericolosi ma si manifestano solo per chiedere preghiere o quiete; e quelli malvagi, che costituiscono una concreta minaccia e contro cui va condotta una vera e propria lotta, finché non vengono distrutti (rivelando in ciò la struttura ritualistica del Nō). Il teatro Nō sfrutta, inoltre, ampiamente l'espedito del sogno (di cui si parlerà ulteriormente in seguito) in modo da permettere al trapassato di apparire nelle sue sembianze originali, anche se a volte questi appare senza alcun contesto onirico.

In base all'identità del protagonista e alla sua funzione drammatica nel ciclo del Nō, i protagonisti degli spettacoli si dividono in cinque categorie: divinità; spiriti di guerrieri; donne (in quanto essenza dell'amore); uomini e donne che hanno perso il senno; creature diaboliche. Nella fase di consolidamento del Nō, prima delle rappresentazioni si presentavano gli dèi nell'atto del concedere una benedizione al mondo e, infine, era rappresentata la sottomissione dei minacciosi esseri demoniaci e animaleschi da parte degli dèi o dei guerrieri. Tra la benedizione celeste

¹⁵ J. Raz, "Chinkon: from folk beliefs to stage conventions. Certain recurring folkloristic elements in Japanese theatre", *Maske und Kothurn* 27 (1981) 12-18.

¹⁶ Cf. ancora Raz, "Chinkon", 5-18, il quale ha analizzato diversi aspetti della recitazione in questi culti e ne ha rilevato il legame diretto con il teatro Nō sia nella struttura sia nel contenuto.

e la sconfitta delle minacce ultraterrene che aprono e chiudono il ciclo, risultano espresse le due dimensioni dell'esistenza umana: quella degli spiriti che cercano consolazione e calma per la loro anima tribolata, e quella dei comuni mortali.¹⁷

Per quanto riguarda, invece, il versante ebraico, le cose stanno alquanto diversamente: l'ebraismo non ha, infatti, una lunga tradizione teatrale, anche perché sulle arti visive gravava un'esplicita proibizione biblica. Oltre alla necessità di distinguersi dai greci, dai romani e successivamente dai cristiani, presso i quali vi era tutta una gamma di forme teatrali, la *halakhah* non solo ha ignorato l'arte drammatica, ma le è stata addirittura ostile, poiché le attribuiva una forza capace di allontanare dall'unica vera fede nel Dio unico. Il teatro, così come i culti stranieri, attraverso i gesti e le parole evoca infatti una realtà alternativa e quindi costituisce un allontanamento dal Dio geloso che esige totale devozione. Il conflitto fra teatro e religione è una questione etica tipica dell'ebraismo.¹⁸

3. *Reincarnazioni, manifestazioni di fantasmi e dibbuk come motivi drammatici.*

Per i giapponesi le figure più significative in uno spettacolo sono i personaggi del passato, ossia i morti, la cui presenza è mediata dai personaggi vivi. Parte considerevole degli spettacoli *Nō* si basa su questo principio e in molti di essi si assiste alla reincarnazione di un'anima di una persona il cui amore è rimasto irrealizzato o ingiustamente troncato: e come ne *Il Dibbuk*, la sua trasmigrazione nel presente gli permette di rivivere questo amore e completare il suo ciclo vitale.

Nello spettacolo *Nō Nishikigi* (L'albero ornato), ad esempio, si narra di una coppia d'innamorati che solo dopo la morte riescono a coronare il loro sogno d'amore, attraverso la trasmigrazione. In *Nishikigi* un monaco itinerante incontra una donna con un pezzo di stoffa stretto al braccio e un uomo che trasporta un alberello colorato. Più che la vicenda in sé, sono importanti gli oggetti simbolici: la stoffa intessuta di piume d'uccello rappresenta l'impossibilità per i due amanti di unirsi, mentre l'albero decorato, posto all'entrata di casa della donna, è un mezzo attraverso cui il suo amato può esprimerle il suo amore: se la donna accetta il dono, fa intendere che l'amore è ricambiato. I due giovani conducono dunque il monaco presso un tumulo di terra dov'è sepolto un uomo, il quale dopo aver offerto per tre anni, invano, alberelli di questo genere alla sua amata, era morto di crepacuore; ma anche la donna, quando comprende di aver causato quella morte con il suo rifiuto, muore a sua volta e gli viene sepolta accanto. Dopo questa digressione, i due giovani spariscono nel

¹⁷ K. Kunjo, *Nō e no izanai: jo-ha-kyū to ma no saiensu* [Invito al *Nō*: la scienza del *jo-ha-kyū* e del *ma*], Tankōsha, Kyoto 1980, 36-40.

¹⁸ S. Lewi, *Maḳṭerim be-vamoṭ / The altar and the stage*, Or-Am, Tel Aviv 1992, 7-10.

tumulo e il monaco si mette a pregare per le anime dei due personaggi del passato; a un certo punto, gli appare in sogno lo spirito del morto, il quale esce dalla tomba e gli racconta della gioia e della bellezza dell'unione con la sua donna dopo la morte, che gli ha permesso di portare il loro amore nella sepoltura.

Anche un'altra opera Nō, *Aoi no Ue* (La signora Aoi), è incentrata sulla possessione da parte dello spirito di una donna che non aveva visto il suo amore realizzarsi. In questo caso, però, lo spirito appartiene a una donna ancora vivente che non si manifesta per unirsi al suo amato, bensì per perseguitare un'altra donna di cui è gelosa. Lo spettacolo è incentrato sulla figura di Rokujō, prima moglie del principe Genji, il quale aveva poi sposato la principessa chiamata, appunto, Aoi no Ue. Lo spirito di Rokujō si separa dal corpo senza che la donna muoia né se ne accorga e inizia a parlare con Aoi. La trama è basata su un episodio di *Genji Monogatari* (La storia di Genji), il primo romanzo giapponese e, nella versione originale, il dibbuk di Rokujō perseguita Aoi fino a farla morire.¹⁹ Nello spettacolo, Aoi effettivamente si ammala ed è rappresentata da un kimono ripiegato e posto sul proscenio. Nella prima parte si assiste alla consultazione di una sacerdotessa capace d'invocare gli spiriti e di farli parlare. La sacerdotessa percuote un tamburello, fa suonare una corda tesa su un arco di legno e recita una formula magica: così appare lo spirito di Rokujō, il quale, dopo aver raccontato della sua dolorosa gelosia, si allontana. Nella seconda parte dello spettacolo viene chiamato in soccorso uno *yamabushi*, un monaco eremita delle montagne che si avvale di forze magiche per sconfiggere le creature diaboliche. Questi accorre indossando una specifica tonaca di canapa e organizza una cerimonia nel corso della quale appare lo spirito incollerito di Rokujō, questa volta in sembianze diaboliche: solo dopo una dura lotta, il monaco riesce finalmente a sconfiggerlo.

Dal punto di vista dell'intreccio, anche *Il Dibbuk* contiene la lotta contro uno spirito minaccioso che si conclude in modo positivo (con la cacciata del dibbuk) ma, al contempo, anche con un insuccesso (la morte della persona posseduta). Del resto, nel romanzo Aoi muore: solo nello spettacolo si salva. La differenza principale risiede tuttavia nell'idea di dibbuk nelle due tradizioni: mentre in Giappone il dibbuk può essere anche uno spirito che si è temporaneamente separato dal corpo di una persona viva, nell'ebraismo esso può essere solo lo spirito di una persona morta.²⁰ Sul piano generale, la trama del *Dibbuk* narra la storia di un

¹⁹ Una traduzione ebraica di questo episodio in Š. Murasaki, *Ma'ašeh Genji*, Schocken, Yerušalayim - Tel Aviv 1971, 181-214.

²⁰ Secondo la credenza giapponese, uno spirito infuriato può, talvolta, abbandonare il corpo per sfogare la propria violenza; in genere la causa è una forte sensazione di abbandono. Lo spirito di una persona viva (*ikiryō*), il cui comportamento non è

giovane il quale, non potendo realizzare il suo amore, muore e la sua anima entra come dibbuk nel corpo dell'amata. La trasmigrazione delle anime viene affrontata come motivo drammatico molto più complesso e significativo rispetto alla semplice manifestazione di un dibbuk o di uno spirito.

Il canto d'apertura e di chiusura dello spettacolo, intonato al buio prima che si alzi il sipario, preannuncia il tema dell'andare e venire delle anime dalla vita alla morte: tra due mondi, com'era il primo titolo dell'opera. Questo moto dell'anima si deve al desiderio inappagato nella vita precedente:

Perché, perché mai
l'anima scende
dall'alto tetto
al pozzo profondo?
– La discesa prepara all'ascesa
La discesa prepara all'ascesa.

Nel I atto An-ski aveva già inserito un episodio apparentemente marginale, in cui si allude alla questione della trasmigrazione delle anime: quando la vecchia Gnisa irrompe nella sinagoga con i due nipotini pregando per l'anima di sua figlia agonizzante. Il Messaggero osserva che probabilmente si sta svolgendo la trasmigrazione dell'anima dalla figlia di Gnisa nel corpo di un nascituro che tarda ad arrivare:

L'anima della moribonda aspetta di entrare in un bambino che sta per nascere. Finché la donna vive, la partoriente non potrà partorire; ma se guarisce dalla sua malattia, la partoriente morirà...

Successivamente, nel II atto, quando Leah discorre con la balia Frade, si affronta nuovamente, ma in modo molto più esplicito, il tema del ritorno delle persone morte anzitempo:

Se un uomo muore anzitempo, la sua anima torna in questo mondo e nuda, senza corpo, compie il suo destino e adempie al suo compito. Esegue le sue opere, gioisce al suo posto e ne riceve le fatiche...

In risposta s'inserisce il Messaggero, il quale espone i diversi tipi di reincarnazione:

diverso da quello di un morto (*shiryō*), si distingue solo per il fatto che infine torna al suo corpo (Matsudaira, "The concept", 186). Nell'ebraismo, invece, il dibbuk è sempre lo spirito di un morto (Bilu, "Ha-dibbuk", 531).

Le anime dei morti davvero tornano sulla terra, ma non senza corpi, come credi. Infatti un'anima deve reincarnarsi attraverso dei corpi perché sia del tutto purificata ... Le anime peccatrici si reincarnano in animali, volatili e pesci, e persino negli alberi. Da sole non sono in grado di risollevarsi, "un prigioniero non può liberarsi da solo": devono attendere che uno dei giusti venga a correggerle. Ma vi sono anime che da sole, con una nuova incarnazione riescono a correggere ciò che avevano sbagliato nelle incarnazioni precedenti ... Ci sono poi le anime traviate, che non trovando requie penetrano nel corpo di una persona come dibbuk... In questo modo ottengono la loro redenzione.

Il Messaggero è, in effetti, l'unico personaggio che sembra conoscere e comprendere realtà altrimenti inspiegabili: le sue parole preannunciano l'apparizione di Hanan come dibbuk.²¹ In qualche modo la sua figura è anche simile a quella del profeta Elia, il quale spesso assume le sembianze di comune mortale: quest'idea appare anche in altri momenti del dramma;²² in questo personaggio si riscontra, pertanto, una combinazione delle caratteristiche del *waki* e del coro del teatro Nō. Egli infatti non solo introduce gli altri personaggi man mano che li menziona, ma li induce anche a parlare, come fa il *waki*; prevede gli avvenimenti, li racconta agli altri personaggi e al pubblico e ne spiega il significato, svolgendo la stessa funzione del coro nel Nō. Anche il ruolo del Rebbe, la figura del religioso deputato alla cacciata del dibbuk dal corpo del posseduto, ha tratti in comune con la figura del *waki*: costringe infatti il dibbuk a raccontare la sua storia da vivo, il motivo della sua intrusione, il controllo che esercita sulla persona viva e le sue peregrinazioni prima che s'impossessasse del nuovo corpo. Solo così il rebbe può scacciare il dibbuk e costringerlo a lasciare il corpo a cui si è attaccato. Il dibbuk viene costretto a parlare perché possa essere guarito dalle sue pene, e il procedimento assomiglia al sermone del *waki*, ai canti e alle danze che raffigurano la trasmigrazione e lo spirito nel teatro Nō, mezzi impiegati per placare e guarire l'anima tribolata.

La molteplicità dei modi in cui compare l'anima ne *Il Dibbuk* permette diverse interpretazioni della struttura drammatica dell'opera: le anime, buone o malvagie che siano, trasmigrano in base alla condotta che hanno seguito nella vita precedente, quindi si trasformano in altre creature o entrano come dibbuk in un corpo vivo. Nel testo di An-ski vi è inoltre un

²¹ Su alcune delle peculiarità del Messaggero, cf. già H. Zeitlin, *Ha-dibbuk (lo' me-'alma' ha-din): ha-'arakah meforetet*, trad. di N. Meltzen, Ha-Sefer, Yerušalayim 1926, 4-6.

²² Nella scena del banchetto dei poveri, i batlamin fanno notare che dietro chiunque, anche un semplice mendicante, può nascondersi una persona del tutto diversa, anche un sant'uomo. A tal proposito, nello stesso contesto Meir aggiunge: «Forse il profeta Elia... Com'è noto, si manifesta in sembianza di povero».

ulteriore modello di trasmigrazione che inizia a delinearci solo dopo la morte di Ḥanan, alla fine del I atto: quando all'inizio del II atto si vede sul palco la "santa tomba" dei due fidanzati uccisi in occasione del pogrom del 1648, presso la sinagoga, mentre celebravano le loro nozze e, dopo essere stati uccisi, furono sepolti insieme nello stesso luogo. A metà del II atto Leah si avvicina alla tomba e manifesta il legame particolare che la unisce a quella coppia:

Ecco la Santa Tomba. La conosco dall'infanzia, conosco lo sposo e la sposa che vi sono sepolti. Tante volte li ho visti, in sogno e in veglia, vicini a me come membri della mia famiglia...

Leah descrive quindi la triste fine dei due innamorati, i quali avrebbero dovuto trascorrere insieme una vita lunga e felice: troncata però per mano di gente crudele; ma la loro unione diviene eterna nella loro sepoltura, anche tramite la felicità delle altre coppie che realizzano il loro amore celebrando il matrimonio nello stesso luogo. Poco dopo, Leah si avvicina alla tomba e invita i due sposi morti alle sue nozze, e a fine atto corre a implorare la loro protezione, perché non vada in sposa all'uomo che il padre le aveva imposto. Proprio su quella tomba il *dibbuk* di Ḥanan entrerà in lei.

Cosa significano le parole di Leah «li ho visti in sogno e in veglia»? Come si può, da svegli, vedere un defunto? Cosa favorisce questo particolare contatto, e come si spiega la connessione fra la morte di Ḥanan, la rappresentazione della "santa tomba", la coppia ivi sepolta e l'apparizione di Ḥanan come *dibbuk*, la cui rivelazione ha luogo proprio presso quella sepoltura? La risposta, non esplicita, è che Leah e Ḥanan sono in sostanza la reincarnazione delle anime dei due sposi della santa tomba: ma non dalla nascita, come avviene per le trasmigrazioni normali, bensì già dal momento in cui i loro padri si erano promessi che qualora fossero nati rispettivamente un figlio e una figlia, li avrebbero fatti sposare.

Nel nostro allestimento del *Dibbuk* come spettacolo di teatro Nō,²³ i personaggi principali divengono infatti i due antichi sposi, assassinati sotto il baldacchino nuziale nel pogrom del 1648, sepolti nella santa tomba accanto alla sinagoga e che si ripresentano nel presente tramite Ḥanan e Leah. La trama dello spettacolo è interamente incentrata sulla nuova necessità di trasmigrazione di quelle antiche anime: e così, come per la coppia precedente, Ḥanan e Leah realizzano il loro amore ricongiungendosi nella morte, al termine dello spettacolo.

²³ [L'allestimento cui si fa riferimento è *Ha-dibuk / Bein šnei 'olamoṯ* (Il Dibbuk / Fra due mondi) diretto da Zvika Serper e andato in scena all'Università di Tel Aviv nel 2002. A esso si riferiscono tutte le immagini che corredano l'articolo (n.d.c.).]

Una seconda tipologia di teatro Nō si occupa delle anime di giovani combattenti, i quali, morti in battaglia, non sono riusciti a completare le loro opere e molti dei quali non hanno visto la propria discendenza.

Nel dramma *Kiyotsune*, lo spirito del protagonista – suicidatosi in mare per non cadere nelle mani del nemico durante una battaglia tra due famose dinastie guerriere del XII secolo – appare ai piedi del letto di sua moglie, la coinvolge nell'esperienza della sua morte e ottiene, infine, la purificazione e l'attesa quiete. Nella terza categoria di spettacoli del Nō, gli spiriti appartengono a donne-amanti o a donne il cui amore non si è realizzato, le quali appaiono per ottenere la pace desiderata. Nell'opera *Matsukaze*, un sacerdote incontra due donne, o meglio gli spiriti di due donne che un tempo erano state amate dal poeta Yukihira. Dopo aver ascoltato il sacerdote recitare una poesia composta dal poeta, gli rivelano la loro identità e raccontano del loro amore. Una delle due indossa un cappello e un abito del poeta e comincia a danzare.

Se nel teatro Nō uno spirito può mostrarsi anche come entità unica di persona morta prima di compiere il suo ciclo vitale e che quindi torna come spirito nel mondo dei vivi, così nel *Dibbuk* si vede tornare lo spirito tribolato del padre defunto di Ḥanan, Nissan figlio di Krinah, il quale prima giunge spontaneamente in sogno a Rabbi Azriel, quindi appare su richiesta del rebbè e del tribunale rabbinico. La chiamata in giudizio del morto richiama il passo già citato del *Sefer ha-razim*: Azriel manda il suo assistente al cimitero per convocare il morto in tribunale e prima che lo spirito arrivi, si prepara l'ambiente; Azriel traccia un cerchio nell'angolo sinistro del palco, mentre due persone portano un lenzuolo e ne fanno una tenda per nascondere lo spirito. Quest'ultimo, infatti, non si vedrà né si sentirà, ma nondimeno ha un luogo ben preciso sul palcoscenico.

Quando arriva il morto, Azriel svolge un ruolo di sciamano, o di medium come il personaggio principale del teatro Nō, per far parlare il defunto. Questi risponde accusando Sender di aver provocato la morte del figlio. Il risarcimento proposto allo spirito – e che lo spirito non è disposto ad accettare – consiste nella recitazione del Qaddish per l'anima sua e di quella del figlio: un risarcimento religioso, simile a quello concesso alle anime insoddisfatte che rientrano nella seconda e nella terza categoria di opere del Nō. Quando l'anima inappagata di Ḥanan compare alla fine del IV e ultimo atto, dopo che è stato cacciato dal corpo di Leah, la sua apparizione è ben distinta da quella del padre – sia nella forma, sia negli effetti – e da quella precedente di Ḥanan come dibbuk. Lo spirito di Nissan era stato invitato, infatti, a un apposito processo e allo svolgimento di un rito organizzato appositamente per lui; mentre lo spirito di Ḥanan giunge senza invito né alcun contesto rituale. Se allo spirito di Nissan è riservato uno spazio concreto, sebbene dietro una cortina, quello di Ḥanan si manifesta dapprima in modo invisibile, da un muro sullo sfondo, ma la sua voce si ode chiaramente quando parla con Leah; e quando i due si

rivelano il loro amore reciproco, Hānan esprime il desiderio di raggiungere l'anima dell'amata, e Leah annuncia con gioia che la barriera rappresentata dal cerchio tracciato da Azriel per difenderla dagli spiriti è scomparsa, appare la figura del giovane riflessa sul muro. In questo modo anche i presenti vedono e sentono lo spirito, la cui apparizione conclude lo spettacolo.

A differenza dello spirito del padre, che come si è detto, resta insoddisfatto dall'esito del processo, lo spirito di Hānan si unisce alla sua amata e ottiene il suo scopo. Queste tematiche sono, pertanto, ben in linea con la produzione del Nō e in particolare con le opere appartenenti alla seconda e alla terza tipologia, quelle sugli spiriti inappagati e tribolati.

4. Dalla vita alla morte.

Quanto ai motivi drammatici dell'apparizione degli spettri e della loro trasmigrazione, il *Dibbuk* segue dunque gli stessi temi del Nō, ma mentre nel teatro giapponese ogni opera si basa su un singolo tema, nel *Dibbuk* i motivi sono diversi e si mescolano tra loro in un intreccio alquanto complesso.

A differenza del Nō, nel *Dibbuk* è descritto non solo il ritorno dei morti nel mondo dei vivi, ma anche il passaggio dai vivi ai morti. Invero, come si è già detto, sul palco del Nō non vi sono scene che descrivono il transito dell'uomo dal mondo dei vivi a quello dei morti, ma questo elemento non è del tutto assente nella tradizione teatrale giapponese: compare, infatti, nel teatro Kabuki, ove questo aspetto è stato particolarmente sviluppato.

Il Kabuki è un tipo di teatro folklorico e tradizionale, già consolidato alla metà del XVII secolo e che fu sviluppato per rispondere alle esigenze di un pubblico più modesto rispetto a quello del teatro Nō. I temi affrontati nel Kabuki riguardano storia, mitologia, vita quotidiana e lo stesso repertorio dei teatri Nō, Kyōgen e Bunraku (il teatro classico giapponese dei burattini). Si recita su un palcoscenico molto ampio, con vivaci scenografie e diversi stili interpretativi. Una delle scene di morte più famose del Kabuki, definita *shinju* e sulla quale sono state scritte diverse opere, narra il suicidio di una coppia d'innamorati, i quali, non potendo realizzare il loro amore per ragioni sociali, legali o economiche – come nel caso dell'uomo sposato che s'innamora di una prostituta, che non può prendere in moglie e dalla quale non può avere figli – decidono di suicidarsi per ricongiungersi in una vita futura. L'acme dello spettacolo si raggiunge nella scena del cammino verso la morte, detta *michi yuki* ('trapasso') e ovviamente, in quella del suicidio congiunto, rappresentato con minuzia di particolari.

Nel *Dibbuk* viene toccato anche questo aspetto: la morte di Hānan e Leah è concepita come una dicotomia, a seconda che la morte porti alla separazione o all'unione. La morte di Hānan, strappato all'improvviso alla

sua amata, è misteriosa, oscura e realizzata attraverso un'irreparabile caduta. Dopo aver pronunciato l'ultima battuta rantolando, quasi senza respiro a causa dei vani sforzi per riavere Leah, Ḥanan crolla al suolo. Il Messaggero alza una lampada e dice: «La lampada si è spenta. Bisogna accendere un'altra lampada»; quindi Sender, padre di Leah, aggiunge: «Perché questo buio qui? Me'irke, tira su le luci». Alla fine dell'atto Ḥanan appare disteso a terra, senza vita.

L'immagine della morte di Leah che va a unirsi a Ḥanan è diversa: è più lenta, esplicita, ben scandita e rappresentata attraverso la sua ascesa al cielo. Quando Ḥanan la chiama a sé, lei accetta con gioia, si spoglia del suo mantello nero mostrando l'abito bianco, gli si avvicina e si ferma nel posto ove lui si trova, ma da cui scompare. L'ultima battuta di Leah dà forza alla carica suggestiva della luce e dell'ascesa:

Una grande luce diffusa mi circonda. Mi sono unita a te per sempre, mio sposo... Ora voleremo e ascenderemo insieme nell'alto dei cieli.

A questo punto, il palco si oscura finché non si raggiunge il buio totale, mentre resta una luce emanata dall'abito bianco e dalle parole di Leah. La conclusione dello spettacolo, in cui i due innamorati escono come spiriti per vivere insieme nell'altro mondo, concretizza l'ideale di dar forma al pensiero di base delle opere Kabuki sul suicidio degli amanti, tramite un espediente che in questo tipo di teatro non esiste: il ricongiungimento attraverso il passaggio nell'aldilà non trova una realizzazione scenica come ne *Il Dibbuk*.

5. Il sogno come espediente drammatico.

Generalmente in Giappone, ma anche nelle credenze ebraiche, l'incontro con spiriti e dibbuk è legato ai concetti d'immaginazione e di passato; e in quanto espediente fondamentale per il passaggio dalla realtà all'immaginazione, e dal presente al passato, il sogno ha diverse funzioni.

Questi tratti culturali trovano espressione sia negli spettacoli giapponesi sia nel *Dibbuk*. Sotto questo aspetto, le opere del Nō si suddividono in due gruppi: il *Mugen Nō* ('il Nō del sogno') e il *Genazai Nō* ('il Nō della realtà').²⁴ Gli spettacoli di Nō del sogno, maggioritari, sono composti da due parti: nella prima un forestiero, in genere un sacerdote, giunge in un luogo in cui si è verificato un particolare avvenimento e lì compare un abitante (*shite*) a cui chiede di raccontare la storia di un certo personaggio connesso a quel luogo. Questi acconsente, racconta la storia e conclude dicendo: «sono io, in effetti (o in verità), il protagonista di questo famoso racconto»; quindi è lui stesso la reincarnazione dello spirito

²⁴ M. Yokomichi, A. Omote (a c.), *Yōkyoku shū: Nihon koten bungaku taikai*, I, Iwanami shoten, Tokyo 1968, 40-41.

del personaggio storico. Esce dal palcoscenico, scompare e così termina la prima parte. Tra le due sezioni compare un altro abitante (un attore *kyōgen*)²⁵ che narra la storia dello stesso personaggio con parole più semplici e ne discute con il forestiero. Infine, esce di scena e ha inizio la seconda parte, in genere con un canto di speranza intonato dal forestiero che si corica, esprimendo il desiderio di sognare gli eventi passati di cui si è raccontato nella prima parte.

Nello spettacolo *Izutsu* un sacerdote arriva al tempio di Ariwara, dove incontra, vicino ad una vecchia tomba, una ragazza. La giovane gli spiega che quella è la tomba del poeta Narihira, di cui racconta la storia d'amore con una donna, dopo di che gli rivela di essere la reincarnazione di quest'ultima, figlia di Ki No Arisune. A quel punto, la ragazza scompare e il forestiero inizia a cantare:

per tornare al passato attraverso il sogno,
giro l'abito e mi stendo su questa piana di origano,
mi stendo su questa piana di origano.²⁶

In Giappone si credeva che dormire con gli abiti capovolti permettesse di sognare il passato.²⁷ Lo *shite*, l'attore che interpreta il ruolo del primo abitante nel *Mugen Nō*, durante l'intermezzo indossa il costume e la maschera del personaggio storico, quindi torna in scena con quelle vesti e racconta con canti e danze gli eventi del passato che si sono svolti durante la conversazione col viandante. All'alba scompare e, come dice il coro alla fine di *Izutsu*, «il sogno del sacerdote si consuma e svanisce oggi».²⁸ Il motivo del dramma si fonda sullo schema realtà-sogno-realtà e la comparsa dello spirito nella sua forma originale si verifica nel sogno del personaggio secondario.

È interessante un parallelismo tra questo motivo e le credenze legate ai sogni nell'ebraismo: dormire nei templi e nelle tombe per stimolare i sogni era usanza diffusa già all'epoca dei tannaiti;²⁹ la credenza secondo cui addormentarsi con l'abito al contrario stimoli i sogni è menzionata in

²⁵ Il *Kyogen* è un tipo di teatro comico, diverso dal drammatico teatro *Nō* ma a esso complementare: spettacoli autonomi di *Kyogen* sono infatti rappresentati fra quelli del *Nō* e un attore di *Kyogen* può recitare tra la prima e la seconda parte di uno spettacolo *Nō*.

²⁶ Yokomichi - Omote, *Yōkyoku shū*, 278.

²⁷ *Ibid.*, nota 15.

²⁸ *Id.*, 279.

²⁹ S. Zeitlin, "Dreams and their interpretation from the biblical period to the tannaitic time: a historical study", *Jewish Quarterly Review* 66 (1975) 1-18: 18.

un divieto nella Tosefta: «rivolta la tunica per sognare, ma tu non farlo e non sognerai ... questo, infatti, è un uso dei pagani».³⁰

In alcuni casi il motivo del sogno nel Nō è diverso, ma l'invocazione dello spirito del defunto avviene comunque attraverso il sogno, in modo diretto o indiretto. In *Kiyotsune* è descritto il dolore della vedova di Kiyotsune, morto suicida di affogamento, per non cadere vivo nelle mani del nemico. La vedova invoca lo spirito del marito defunto con un canto del coro:

Riposto il ricordo, lei tornava
 (la donna adagia l'oggetto del ricordo sul palco)
 cercando il suo letto
 (avanza verso l'entrata al mondo dei sogni)
 e per tutta la notte
 dagli occhi scorrevano lacrime
 mentre bramava di avvicinarsi a lui
 e non solo in sogno.
 Sul cuscino viveva i suoi incubi;
 «chi sarà il messaggero del suo amato?³¹
 sarà il cuscino stesso?».
 (lo spirito del marito appare e la donna dice:)
 Che strano! I miei occhi vedono un'immagine accanto al cuscino!
 è proprio Kiyotsune
 ma so che si era gettato in mare:
 come potrei vederlo se non in sogno?
 E io in sogno lo vedrò
 così facendo infrango le regole.³²

Kiyotsune narra della sua amara morte in battaglia, quindi cerca di consolare la vedova e di alleviare il suo dolore; ma l'apparizione dello spirito e il suo ricongiungimento alla donna attraverso la ripetizione dell'esperienza di morte fanno sì che solo a questo punto Kiyotsune, alleggerito il suo cuore, giunga al riposo finale.

Nel *Dibbuk* sia il manifestarsi del morto sia l'invocazione avvengono tramite il sogno. Dopo il rifiuto del dibbuk di uscire dal corpo di Leah e di dichiarare la sua identità, Rabbi Šimšon svela a Rabbi Azriel e agli altri presenti un segreto:

Rebbe, ricorda un po' di anni fa, uno studente che frequentava casa sua? Il suo nome era Nissan figlio di Krinah. Un grande studioso, e qabbalista ...

³⁰ Tosefta, *Shabbath* 6:7.

³¹ Yokomichi - Omote, *Yōkyoku shū*, 252.

³² Id., 253.

Questa notte mi è apparso in sogno tre volte e mi ha detto che il dibbuk entrato nel corpo della fanciulla è l'anima di suo figlio, e cita Sender in giudizio, perché sarebbe responsabile della morte di suo figlio.

Dopo l'identificazione del morto manifestatosi in sogno, ci si prepara a invocarlo ricorrendo alla *ḥaṭavaṭ ḥalom* ('miglioramento del sogno'), pratica eseguita ancor oggi recitando una preghiera del Siddur:

Domani, dopo i *Watiḳin*, se Dio vorrà miglioreremo il sogno di sua grazia e inviteremo il morto al giudizio della Torah, quindi col vostro permesso scacceremo il dibbuk.

L'indomani, all'inizio del IV atto, si dà inizio al processo con l'invocazione del morto, Nissan, attraverso la rielaborazione del sogno di Rabbi Šimšon: cerimonia e preghiera che vedono coinvolti Rabbi Azriel e i giudici, i quali conferiscono al sogno una cornice rituale:

Presso il tavolo siede R. 'Azri'el vestito con tallet e tefillin; alla sua destra e alla sua sinistra vi sono i due giudici e di fronte sta R. Šimšon. Mika'el sta lì accanto. R. 'Azri'el esegue il "miglioramento del sogno".

R. ŠIMŠON - *Ḥalma ṭava ḥazai, ḥalma ṭava ḥazai, ḥalma ṭava ḥazai.*

R. 'AZRI'EL E GIUDICI - *Ḥalma ṭava ḥazaiṭa, ḥalma ṭava ḥazaiṭa, ḥalma ṭava ḥazaiṭa.*

Secondo Yitzak Afik, la formula della rielaborazione del sogno (*ḥalma ṭava ḥazai...*) trae origine da un rito pagano: trattandosi di una pratica popolare e cerimoniale ed essendo necessaria la presenza di tre persone che ripetano le stesse parole o formule, è plausibile l'ipotesi secondo cui la sua fonte risieda in diverse combinazioni magiche, sostituite nel tempo da versetti biblici.³³

Al sogno è connessa anche l'apparizione dell'altro defunto, Ḥanan, sotto forma di dibbuk: è in sogno che Leah, corpo del suo manifestarsi, vede la tomba di Ḥanan; e subito dopo averlo raccontato a Frade, accorrono Gitel e Batya emozionata per aver appena visto lo sposo prescelto. Quando corrono via per vederlo meglio, Leah si reca al cimitero, dove si trova Ḥanan. La manifestazione di Ḥanan è qui opposta all'invocazione del morto nel sogno: questa differenza si evince anche dai colori, bianco e nero, usati dalle ragazze per descrivere l'aspetto dello sposo, subito dopo che Leah ha evocato Ḥanan e prima che le due coppie

³³ I. Afik [Abecassis], *Tʿfisat he-ḥalom ezel Ḥazal we-ḥašlakoteha* [La percezione del sogno e le sue conseguenze nei Saggi], M.A. diss., Bar-Ilan University, Ramat-Gan 1981, 64-65.

di donne si separino: la prima per andare dallo sposo vivo, la seconda per raggiungere quello morto.

LEAH - Ho visto la sua tomba in un sogno. (*Chiude gli occhi; fra sé*) Ho visto anche lui... e mi ha anche raccontato tutto ciò che gli è avvenuto, e mi ha chiesto che lo invitassi alle mie nozze... (*Gitel e Batyah arrivano di corsa*)

GITEL, BATYAH (*all'unisono, in preda all'eccitazione*) - Lo abbiamo visto! Lo abbiamo visto!

LEAH (*scossa*) - Chi? Chi avete visto?

GITEL - Lo sposo! È brunetto! Brunetto!

BATYAH - No, è biondo! Biondo!

GITEL - Vieni, torniamo a guardarlo. (*Vanno via in fretta*)

LEAH (*si alza*) - Nonna, andiamo al cimitero...

Anche dopo che il dibbuk è entrato nel corpo di Leah, emerge un ulteriore nesso fra la manifestazione del dibbuk e il sogno. Nel III e IV atto, quando il dibbuk abbandona il corpo di Leah, la ragazza è descritta come se si stesse risvegliando. La condizione di 'ibbur ra' o 'impregnazione cattiva' si verifica nel sogno di una persona in cui è penetrata un'altra anima. Nell'ebraismo il sogno è tuttavia anche il momento in cui si viene a creare la "possessione buona". Si narra di un ricco che fu invitato nel giorno di Lag ba-Omer sul monte Meron per leggere alcuni passi dello *Zohar* al cospetto di Rabbi Šim'on bar Yoḥay. Fra tutti gli invitati solo lui non fu in grado di leggere il testo e alla fine della lettura e della discussione, rimase solo e pieno di vergogna nella caverna, mentre tutti gli altri saggi di Safed spiegavano le loro tende. Dopo aver pianto amaramente per la sua ignoranza, si addormentò e Šim'on bar Yoḥay gli apparve in sogno, lo consolò e lo baciò sulle labbra. Al suo risveglio, il ricco sentì un nuovo spirito dentro di sé, aprì lo *Zohar* e con grande sorpresa di tutti i saggi presenti, riuscì non solo a leggere il testo, ma ne comprese persino il profondo significato. Lo spirito di Rabbi Šim'on bar Yoḥay si era attaccato con un'impregnazione buona all'anima del ricco attraverso il sogno.³⁴

6. Principi fondamentali della recitazione.

Vari elementi scenici degli spettacoli Nō sono presenti nel *Dibbuk*: il canto, la danza, il combattimento rituale contro lo spirito demoniaco e l'interpretazione dell'attore, cui si richiede di riprodurre anche aspetti

³⁴ H. Shwartz, "Spirit possession in Judaism", *Parabola* 19 (1994) 72-77: 74.

fisici peculiari o sessi opposti dell'attore/personaggio principale nella stessa opera.

Le due forme basilari di recitazione Nō, specialmente nelle opere che trattano degli spiriti in cerca di quella pace, riposo e soddisfazione che mancarono nella loro vita passata (come in *Izutzu* e in *Kiyotzune*), sono il canto e la danza. Il teatro Nō, che tratta gli stessi temi del *Dibbuk*, integrava nella trama elementi tradizionali di canto e danza molto diffusi negli anni del consolidamento del teatro, tra il XIV e il XV secolo, di cui l'esempio più importante è stato il *Kuse Mai*. Il canto e la danza, culmine di numerose rappresentazioni Nō, ripresi dallo stile della musica e del ballo tipico delle feste buddhiste, furono adottati anche da Kanami, cui si deve la codificazione del Nō nel XIV secolo.

La componente più importante della seconda parte della rappresentazione Nō, in cui compare l'elemento demoniaco (come in *Aoi no Ue*), è la lotta contro lo spirito, di solito condotta da un ministro religioso o da un guerriero; mentre la sua sconfitta avviene attraverso l'uso di formule e di cerimoniali. Il sacerdote combatte contro l'entità minacciosa declamando sutra buddhisti e facendo sentire il rumore del suo rosario, avvolto attorno alla mano, con un ritmo prodotto da ogni singolo movimento del suo corpo.

Nella storia de *Il Dibbuk*, An-ski inserisce folklore e tradizione hassidici e i vari elementi sono legati alla parola, all'ascolto e alla visione. Rabbi Azriel, infatti, istruisce i suoi aiutanti affinché preparino i rotoli della Torah e i corni d'ariete, a vestirsi di bianco, ad accendere i ceri neri; poi invita il dibbuk a uscire, recita le formule e dice ai suoi quando suonare lo shofar che, oltre all'effetto sonoro, provoca anche un risultato visivo, come l'avvolgimento del rosario nell'analogica scena del Nō. Il canto è inserito nel I e nel II atto e alla fine dello spettacolo, ed è realizzato da figure oscure: ossia i batlanim, Ḥanan e Leah. Il canto di apertura e di chiusura intonato dai batlanim è incentrato su un tema ben specifico, mentre quelli di Ḥanan e Leah sono canti più intimi: Ḥanan dedica a Leah un canto d'amore, e quest'ultima una ninna-nanna ai loro figli non nati. Al termine del I atto, Sender esegue con gli anziani una mesta danza hassidica, mentre all'inizio del II si assiste al ballo estatico delle mendicanti intorno a Leah.³⁵

³⁵ Sulle origini di questa danza cf. S.A. Spitz, "The dance of *The Dybbuk*", *Judaism* 27 (1977) 467-474: 469. Sull'importanza e le peculiarità nell'esecuzione della danza e le sue caratteristiche nell'allestimento di Vakhtangov cf. D. Bartonov, "Riḳḳud ha-ḳabẓanim' ba-hazagat 'Ha-dibuk' šel teatron 'Habima' (1922)" [Il 'ballo dei mendicanti' nell'allestimento de *Il Dibbuk* del Teatro Habima (1922)], in *Divre ha-kongres ha-'olami ha-teš'i le-mada'e ha-Yahadut / Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, IV.2, World Union of Jewish Studies, Yerušalayim 1986, 71-73.

Uno degli aspetti più importanti tipici della recitazione Nō è anche il gioco degli opposti interpretato dal protagonista, in cui si combinano elementi di femminilità e mascolinità, bellezza e demoniaco, durante tutto lo spettacolo. Lo stesso tipo di struttura drammatica fu adottato anche dal teatro Kabuki. Per esempio, nella prima parte dell'opera Nō *Dōjōji* (Il tempio Dōjōji) e nel suo adattamento Kabuki *Musume Dōjōji* (La ragazza del tempio Dōjōji), l'attore interpreta la parte di una ballerina giovane e sofisticata, la quale arriva al tempio e chiede di poter danzare in onore della nuova campana che vi è stata installata. Alla ballerina si concede di entrare nel tempio nonostante sia vietato alle donne, ma danzando, la giovane provoca accidentalmente la caduta di una campana e ne rimane imprigionata all'interno. All'inizio della seconda parte, dopo un intermezzo inserito per dare all'attore il tempo di cambiare costume e maschera mentre si trova nella campana rimasta sul palco, l'attore viene fuori con le sembianze di un serpente, mascolino e minaccioso. Si scopre così che la ragazza era la reincarnazione di una giovane in passato rifiutata da un uomo e che, trasformatasi in un diabolico serpente per poterlo uccidere, torna nel luogo in cui si era svolta la vicenda più importante della sua vita: in questo modo la rivive e la completa.

Questa struttura drammatica permette all'attore di incarnare, all'interno di una sola opera, due figure opposte; ma anche l'esperienza teatrale dello spettatore è resa più forte dalla grazia emanata dall'attore nell'interpretare il ruolo femminile, in perfetto contrasto con il demoniaco del secondo personaggio, per la cui caratterizzazione egli si avvale delle proprie caratteristiche naturali di uomo. In tal modo, lo spettatore vive il presente scenico non solo con un notevole coinvolgimento, ma anche con maggiore consapevolezza.

Nel *Dibbuk* questo potenziale drammatico è sviluppato soprattutto nella figura di Leah, nel cui corpo entra ed esce lo spirito di Ḥanan. Mentre nel teatro Nō vi è uno scambio tra i due personaggi opposti, che però compaiono in scena in due distinte parti dell'opera – quindi non sotto gli occhi degli spettatori, ma durante un intermezzo – nel *Dibbuk* i passaggi sono realizzati in una complessa forma ibrida in tre momenti diversi della rappresentazione, ma di fronte al pubblico: aumentando, così, l'effetto scenico. La femminilità di Leah, infatti, che domina nei primi due atti, viene soppiantata all'improvviso dalla possessione da parte del dibbuk di Ḥanan: la giovane si guarda intorno in preda alla follia e grida con una voce non sua, una voce maschile, con la quale il dibbuk manifesta la propria presenza.

La scena chiude la prima metà dell'opera. In teoria, da quel momento in poi, il dibbuk dovrebbe essere presente in lei in ogni momento, ma al fine di sviluppare e potenziare questa tensione tra le due entità, quando Leah riappare in scena all'inizio del III atto con una breve battuta, possiede nuovamente la sua identità femminile: «Nonna, io vorrei entrare,

ma non posso»; cui subito dopo si contrappone la stessa frase ma con la voce del dibbuk: «Io non voglio entrare! Non voglio!». Per tutta la durata dello scontro, Leah appare posseduta dal dibbuk maschile, e nonostante il rifiuto di quest'ultimo di lasciare il suo corpo, verso la fine dell'atto l'autore "anestetizza" Leah, facendola parlare soltanto due volte, con battute molto brevi, prive di autorità, tra le quali viene condotta fuori dal palco. Su questi due interventi l'autore inserisce delle indicazioni di scena: «ridestandosi, con la sua voce» e, infine, «risvegliandosi».

All'inizio e alla fine dell'atto, l'autore copre l'entità maschile della manifestazione del dibbuk dietro la delicata presenza femminile di Leah. La battuta con voce femminile di Leah che si risveglia: «Non voglio!... Non voglio!... Non voglio!...» è praticamente speculare a quella del dibbuk attaccato a lei all'inizio dell'atto: «Io non voglio entrare! Non voglio!». La ripetizione, insieme alla coniugazione del verbo nei due generi opposti e alla qualità delle voci di genere opposto, accentua l'ibridismo recitativo di questa parte.

La terza parte della performance ibrida di Leah nel IV atto riceve una conformazione particolare in tre stadi, in cui Leah compare in scena direttamente come dibbuk e poi subisce una metamorfosi graduale verso la propria identità femminile, con cui termina l'opera.

Quando Leah appare nell'atto precedente, il padre e la balia si rivolgono a lei chiamandola «figlia mia» e la invitano a entrare nella stanza del rebbe: provocando, in tal modo, una reazione della sua parte femminile, che rivolgendosi alla balia, cerca di smorzare la successiva manifestazione del dibbuk, il quale si manifesta al secondo richiamo del padre. Invece, all'entrata in scena di Leah al IV atto, An-ski presenta direttamente il dibbuk, nel momento in cui Rabbi Azriel parla a Leah, come un dibbuk maschile:

Dibbuk! Il tempo che ti ho dato è trascorso. Uscirai dalla fanciulla Leah figlia di Hannah di tua volontà?

Ovviamente Leah, posseduta dal dibbuk, si rifiuta. Dopo un intenso combattimento rituale, il dibbuk è infine sconfitto e comincia lentamente ad annullarsi o, quanto meno, a indebolirsi.

Per quanto riguarda, invece, il passaggio dal personaggio maschile del dibbuk a quello femminile di Leah – che non è rappresentato nell'opera con chiarezza se non quando si legge "si risveglia con la sua voce" – se ne ha una descrizione con l'uscita definitiva del dibbuk, molto più espressiva, addirittura opposta, alla sua uscita temporanea vista nell'atto precedente. La sua progressiva scomparsa e sconfitta è evidenziata dalle note dell'autore alle due battute «il dibbuk; con voce debole» e dopo la seconda battuta, nella descrizione dell'uscita definitiva: «Leah si stacca da dov'è, emette un urlo e cade sulla panca». Riapre gli occhi, come chi si risveglia

dal sonno e continua nel suo ruolo femminile sino alla fine del dramma. In questo atto il pubblico assiste in pieno al graduale passaggio dal dibbuk demoniaco maschile verso il ruolo opposto – passaggio graduale, ma con conclusione netta ed espressiva – fino al recupero di tutte le connotazioni femminili di Leah.

La scelta di Vakhtangov di affidare a una donna, Miriam Elias, il ruolo di Ḥanan, intensifica l'impianto ibrido, già ben sviluppato, delle metamorfosi tra le due caratteristiche recitative,³⁶ per le quali è possibile all'attrice che impersona Leah d'interpretare un lato maschile ancora più impressionante dello stesso dibbuk, a quanto pare, anche con una voce più bassa di quella della donna che interpreta, dal canto suo, il ruolo di Ḥanan, sia vivo che morto. Questo ibridismo, realizzato nella comparsa a intermittenza dei due ruoli maschile e femminile realizzati dall'attrice che interpreta Leah, si ritrova allo stesso tempo nell'azione del personaggio-uomo interpretato da una donna e aggiunge alla rappresentazione un'intensità teatrale basata sulla dualità.

Ibridismi simili sono molto sviluppati nel teatro Kabuki, nel quale tutti i ruoli, tanto maschili quanto femminili, sono interpretati da uomini. Va evidenziato che la maggior parte dei personaggi maschili romantici (*nimaimé*) sono interpretati da attori che di solito recitano anche nei ruoli di donne, riproducendone attentamente i tratti femminili. In Giappone esisteva tuttavia anche il caso opposto, come quello della compagnia Takarazuka, fondata nel 1914, in cui erano donne a interpretare tutti i ruoli e le stelle più ammirate dal pubblico (per la maggior parte composto anch'esso da donne) erano proprio quelle attrici che interpretavano ruoli maschili, in modo particolare uomini romantici, in una fusione di pochi tratti maschili e una forte personalità femminile non celata.³⁷ In maniera non troppo dissimile, l'idea di Vakhtangov di affidare a un'attrice il ruolo maschile di Ḥanan rafforzava la dicotomia recitativa nel personaggio di Leah e aggiungeva un significato teatrale più intenso al sottotitolo dell'opera: *Tra due mondi*.

7. Il luogo come punto di contatto tra passato e presente.

Nel teatro Nō è molto importante il luogo in cui si svolge l'azione, dal momento che in genere esso è strettamente connesso al protagonista del dramma. Gli spettacoli sono rappresentati su un alto palcoscenico di legno, con un effetto molto suggestivo. Sul palco non si trovano allestimenti; un pino vecchio e tortuoso disegnato sulla parete posteriore

³⁶ P. Fishman, "Vakhtangov's *The Dybbuk*", *The Drama Review* 24/3 (Sept. 1980) 43-58: 46.

³⁷ Sulla compagnia e il suo repertorio, Z. Berlin, "The Takarazuka touch", *Asian Theatre Journal* 8/1 (Spring 1991) 35-47; J. Robertson, *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*, University of California Press, Berkeley 1998.

fa da sfondo fisso ad ogni rappresentazione. A volte viene aggiunto un grande oggetto di scena, detto *tsukuri mono*, che funge da fulcro visivo del luogo o della vicenda. Lo *tsukuri mono* è aggiunto sul palcoscenico vuoto dopo l'inizio dello spettacolo e ritirato prima della fine, come se fosse un attore. Nel già ricordato *Izutsu*, all'inizio dello spettacolo è introdotto un oggetto di legno che rappresenta il bordo del pozzo, dove la protagonista, la figlia di Ki No Aritsune, era solita trattenersi con il suo amato, quand'erano bambini, per guardare l'immagine di loro due uniti, riflessa nell'acqua del pozzo. Una volta cresciuti, i due si sposano e dopo diversi momenti di crisi, tornano a vivere felici fino alla morte di Narihira. Il luogo dell'azione è il bordo del pozzo che poggia presso un cespuglio di *susuki* (miscanto), dov'è sepolto il poeta. Questo luogo, che simboleggia sia l'amore puro dei due fidanzati durante l'infanzia, sia il luogo di riposo dell'amato, costituisce il punto in cui avviene la metamorfosi del personaggio del presente nel personaggio storico che è morto. Dopo l'interludio, appare lo spirito della figlia di Ki No Aritsune con indosso gli abiti del suo amante, incarnando, così, entrambi i personaggi del passato.

Poiché le tombe sono sempre connesse al tema principale (l'apparizione dello spirito, in quanto momento di transizione tra la vita e la morte), sono esse stesse degli *tsukuri-mono*. Prima che inizi lo spettacolo *Nō Nishikigi*, è portato in scena un tumulo rappresentante una sepoltura, ornata di fiori e ricoperta di stoffa. In questa installazione l'abitante scompare, mentre nella seconda parte l'attore ritorna in quanto spirito di quell'uomo defunto. Il tumulo fa da spazio scenico per tutta la durata dello spettacolo.

Nella rappresentazione *Nō Sumidagawa* (Il fiume Sumida), una donna che ha perso il senno in seguito al rapimento di suo figlio, giunge, dopo tante ricerche, presso una tomba e capisce che è quella del figlio. Sul palcoscenico s'introduce una tomba tutta decorata e quando la donna si ferma a pregare insieme al barcaiolo che l'ha trasportata fin lì, si sente la voce del bambino. Allora lei prega ancora finché lo spirito del figlio morto non si manifesta; ma quando la madre prova ad avvicinarsi a lui e a toccarlo, questi sparisce nuovamente nella tomba.

Nel *Dibbuk* vi sono, invece, tre spazi drammatici: l'interno della sinagoga nel I atto; la piazza della città con la sinagoga, la santa tomba e le case nel II atto; mentre il III e il IV atto sono ambientati nella casa del Rebbe di Miropol. Il luogo in cui si narra la storia della santa tomba è progettato con particolare cura. Esso appare per la prima volta all'inizio del II atto, subito dopo la morte di Ḥanan; un ospite giunto per il matrimonio di Leah vede la lapide e legge: «Qui giacciono lo sposo e la sposa, santi e puri, uccisi per santificare il Nome l'anno 5408». Un batlan spiega il legame speciale tra la santa tomba e la sinagoga:

Quando sulla città scese l'empio Chameliuk, sia cancellato il suo nome, e massacrò una quantità di persone, uccise fra gli altri uno sposo e una sposa mentre stavano sotto il baldacchino nuziale. E proprio dove sono stati uccisi, vicino all'edificio della sinagoga, essi hanno avuto sepoltura, entrambi in una sola tomba, secondo le sante leggi. Tutti la chiamano la Santa Tomba. (*Sussurrando, come rivelando un segreto*) Ancor oggi, ogni volta che il rov celebra nozze vicino a questa sinagoga, si sente uscire dalla Santa Tomba una specie di sospiro. E presso di noi vi è l'uso che dopo la celebrazione si venga a ballare intorno alla tomba, così da rallegrare lo sposo e la sposa nascosti lì.

Nel II atto si assiste a un diverso atteggiamento dialettico nei confronti della tomba: durante una discussione con la sua balia riguardo agli spiriti, Leah si avvicina alla tomba e racconta con precisione la storia dei due santi sposi, a lei apparsi varie volte, mostrando forte empatia nei loro confronti, dopo di che li invita alle proprie nozze. Leah usa dunque parole affettuose e compassionevoli, ma poco dopo si assiste a un atteggiamento del tutto opposto nello sposo a lei destinato, Menašeh, e nel suo tutore. Menašeh vede la tomba e sobbalza: «Rabbi, cos'è questa? Una tomba in mezzo alla città!». Entrambi leggono a bassa voce la lapide e restano in silenzio, col capo abbassato.

Alla fine del II atto, la tomba funge da punto di transizione fra la coppia del passato e quella del presente; è anche il luogo in cui il non-sposo morto si trasforma in dibbuk e si lega al personaggio della sposa, alla quale si attacca in un'unione di cui la tomba stessa è la rappresentazione. Dopo aver respinto il suo sposo Menašeh, Leah corre verso la santa tomba e si rivolge direttamente agli sposi "santi e puri" lì sepolti, chiedendo loro protezione: a questo punto, il dibbuk di Ḥanan entra in lei e parla dalla sua bocca. Se accettiamo come principio drammatico de *Il Dibbuk* la reincarnazione degli spiriti dei "santi sposi" in Leah e Ḥanan, allora questo spazio posto al centro dello spettacolo vi funge da luogo di passaggio tra le due dimensioni, ed è l'elemento più importante di tutto l'allestimento scenico, come lo *tsukuri mono* del Teatro Nō.

8. Tra due mondi.

Dalla comparazione fra *Il Dibbuk* e le opere giapponesi classiche, in cui si tratta di manifestazioni di spiriti, reincarnazioni e dibbuk, emergono, in conclusione, due aspetti importanti: universalità e complessità.

Il Dibbuk abbraccia temi, motivi drammatici e fondamenti comuni alle due culture, tanto che sembra trattarsi di un'opera classica giapponese. Solo che, a differenza delle opere giapponesi, cui è riservato un motivo drammatico unico, *Il Dibbuk* comprende una combinazione di più motivi drammatici, come si possono trovare in vari spettacoli giapponesi, e il

risultato è un'opera ricca e complessa, che offre in modo esauriente una rappresentazione delle diverse forme di manifestazioni di spiriti, trasmigrazioni e dibbuk, intrecciandole riplasmandole in una forma organica e raffinata in questo inimitabile spettacolo del teatro ebraico e israeliano.



Fig. 1 - «Quando sulla città scese l'empio Chameliuk, sia cancellato il suo nome, e massacrò una quantità di persone, uccise fra gli altri uno sposo e una sposa mentre stavano sotto il baldacchino nuziale. E proprio dove sono stati uccisi, vicino all'edificio della sinagoga, essi hanno avuto sepoltura, entrambi in una sola tomba, secondo le sante leggi. Tutti la chiamano la Santa Tomba».



Fig. 2 - Henakh mette in guardia Hānan contro i pericoli della qabbalah operativa e cerca di dissuaderlo dal proseguire su quella strada.



Fig. 3 - La Messaggera racconta a Leah come sia possibile che Ḥanan entri nel suo corpo come un dibbuk: «Ci sono poi le anime traviate, che non trovando requie penetrano nel corpo di una persona come dibbuk... In questo modo ottengono la loro redenzione».



Fig. 4 - Leah posseduta dal dibbuk di Ḥanan.



Fig. 5 - Il rebbè scaccia il dibbuk dal corpo di Leah
(tutte le immagini sono tratte dalla produzione *Il Dibbuk / Fra due mondi*
diretta da Zvika Serper).

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO DI STUDI EBRAICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

SEFER YUHASIN

NUOVA SERIE

Review for the History of the Jews in South Italy
Rivista per la storia degli ebrei nell'Italia meridionale
In 8°, ISSN 2281-6062

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

- I *Atti delle giornate di studio per i settant'anni delle leggi razziali in Italia (Napoli, Università "L'Orientale" - Archivio di Stato, 17 e 25 novembre 2008)*, a cura di Giancarlo Lacerenza e Rossana Spadaccini, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2009. In 8°, 272 pp., ISBN 978-88-6719-020-1.
- II Angelo Garofalo, *L'unzione di Davide (1Sam 16,1-13). Prologo profetico al ciclo dell'ascesa*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 142 pp., ISBN 978-88-6719-021-8.
- III\1 Giancarlo Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-010-2.
- III\2 Aurora Egidio, *Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-011-9.
- III\3 Raffaele Esposito, *Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 176 pp., ISBN 978-88-6719-013-3.
- III\4 *Il Dibbuk fra tre Mondi: saggi*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 152 pp., ISBN 978-88-6719-014-0.

- IV *1510-2010: Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale. Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-23 novembre 2010)*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale" – Soprintendenza Archivistica per la Puglia - Centro di Ricerche e Documentazione sull'Ebraismo nel Mediterraneo "Cesare Colafemmina", Napoli 2013. In 8°, 160 pp., ISBN 978-88-6719-052-2.

ISBN 978-88-6719-014-0