

Il (vero) mistero del dibbuk

di Cesare Cases

SHOLEM AN-SKI, *Il Dibbuk*, e/o, Roma 1986, ed. orig. 1918, trad. dall'yiddish di Simon Avisar con un saggio di Marino Freschi, pp. 94, Lit. 14.000.

Si ripubblica in nuova e buona versione il dramma yiddish che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità tra gli anni Venti e Trenta grazie soprattutto al teatro Habima (in Italia ci fu anche un'opera di Ludovico Rocca su libretto di Renato Simoni). Il *dibbuk* è l'anima di un defunto che prende possesso di un vivo. Nel caso specifico si tratta dell'anima dello studente Chanan che entra nel corpo di Lea. I rispettivi padri, che erano amici, avevano stabilito che i primi figli, se fossero stati di sesso diverso, si sarebbero sposati tra loro. Ma il padre di Chanan era morto e quello di Lea, il ricco Sender, preferì per la figlia un buon partito al povero studente di passaggio, in cui aveva istintivamente riconosciuto il figlio dell'amico. Chanan era morto di fame e di disperazione e la sua presenza in Lea come *dibbuk* impedisce che la ragazza celebri il proprio matrimonio, finché un rabbino miracoloso non evoca l'ombra di suo padre e non ricostruisce davanti a Sender la storia della promessa non mantenuta. Ma il *dibbuk* si ostina a restare nel corpo di Lea e per farlo uscire il rabbino è costretto a usare contro di lui la grande scomunica, che poi ritira affinché la sua anima riposi in pace. La forza del dramma sta nel terzo e quarto atto, nel manifestarsi del *dibbuk* e nel processo di esorcizzazione, cioè nella leggenda popolare in cui An-Ski s'era imbattuto nelle sue ricerche di folklore, mentre l'amore appena abbozzato e presto ricacciato nel soprannaturale tra Chanan e Lea risente dei languori del tempo.

An-Ski era un laico che aveva militato prima tra i *narodniki* e poi nel Bund (come apprendiamo dall'informaticissima post-fazione di Freschi) e che anche quando si occupò di folklore ebraico lo fece con spirito illuministico. Questo spirito si fa sentire spesso anche nel *Dibbuk*. L'esorcismo appare come opera umana che smuove l'Acheronte. Il rabbino proclama: "Anche se nel Cielo hanno deciso diversamente, io muterò la sentenza". Egli mette in dubbio la validità della promessa dei due padri perché concerneva figli non nati e forse nemmeno concepiti, e "secondo la nostra Santa Torà ogni accordo riguardo a cose inesistenti

non ha alcun valore". Evviva la Torà che sospende la patria potestà almeno sui figli non nati. E tutto il processo esorcistico tende a riaffermare la vita contro il rancore dei morti e le potenze delle tenebre. In questa lotta non vi è nulla di particolarmente ebraico. Si pensi alla leggenda greca del giovane vampirizzato dalla larva della fanciulla a lui promessa (trattata da Goethe nella ballata *La sposa di Corinto*, certo presente alla

memoria di An-Ski) e più in generale alla paura primitiva del ritorno dei morti. Ebraica (orientale) è la chiusura sociale e religiosa (i giovani di Goethe si ribellano al culto cristiano della morte in nome degli dèi pagani), la risonanza cosmica del mito, la solenne cerimonia della scomunica, la cupa voce dello *shofar*. Inflazionata dai libri di Singer, il *dibbuk* si presenta qui in tutta la sua forza. Come il mito ben più importante del go-

lem, questo nasce dalla situazione di precarietà dell'ebreo orientale, minacciato ogni momento di essere spossessato della propria identità o schiacciato dalla propria opera (poiché le mansioni che lo rendevano indispensabile nella società contadina attiravano su di lui la furia distruttrice del pogrom).

Sono miti dell'insicurezza. Robert Musil scriveva a una corrispondente che nel 1936 gli chiedeva il suo parere sul "senso dell'ebraismo": "Prima dovrei dire che cosa penso del senso dell'etnia (*Volkstum*): penso solo che è un nonsenso! Certo essa ci si offre come la comunità umana operante più naturale e più vicina, ma quanto



poco opera in realtà rispetto a ciò di cui resta debitrice, mentre tutto quello che ci fa progredire ci allontana dal popolo e dalla nazione! Il senso dell'ebraismo sarebbe dunque proprio quello che esso non si consolida realmente del tutto, e quando sarà passato l'attuale romanticismo da strapazzo, *alias* culto dello Stato, ci si accorgerà, penso, di questo".

Parole d'oro, più attuali che mai, solo che la prospettiva finale era sbagliata, perché dopo che il culto dello Stato ebbe quasi estinto l'etnia ebraica, questa tentò di consolidarsi a sua volta e ora i miti grandiosi usciti dalle sue paure, destinate a diventare quelle di tutti, vengono attribuiti a chissà quale virtù innata e misteriosa. Freschi parla della "diversità" ebraica, per cui "la presenza della comunità ebraica rappresenta già di per sé un tale mistero che sfida ogni nostra spiegazione razionale" e sputa sulla "concezione laica... non attrezzata a comprendere una realtà sociologica e culturale che si basa ancora su un fondamento arcaico: l'unità etnico-culturale (estranea all'identità nazionale o razzista)". Meno male che l'unità non è razzista, ma poi si continua: "Si è ebrei per memoria, per madre, ebrei si nasce e tendenzialmente ebrei si rimane". Questo se non è razzismo che cosa è? Pazienza se Freschi fosse ebreo, ma non lo è, al pari di molti altri nostalgici di chissà quale sostrato arcaico di cui gli ebrei sembrano essere gli unici detentori. Si può supporre che codesti nostalgici siano invasati dai *dibbuk* di ebrei morti innanzi tempo, poiché purtroppo da quarant'anni sono disponibili sei milioni di anime in questo stato. Però non si è mai visto, neanche in Singer, un *dibbuk* che entri nel corpo di un non ebreo, che questa astensione sia dovuta a razzismo o semplicemente a discrezione. E allora? Questo sì è un mistero "che sfida ogni nostra spiegazione razionale".

Rilke e l'amata

di Giuliana Gemelli

RAINER MARIA RILKE, *Lettere a un'amica veneziana*, Lettere, Milano 1986, ed. orig. 1941, trad. dal francese di Rosellina Archinto e Elena Broseghini, pp. 77, Lit. 12.000.

"Il principio del mio lavoro è un'appassionata sottomissione all'oggetto che mi tiene occupato... a cui appartiene il mio amore — scrive Rilke nel Testamento — Forse per un cuore che deve destreggiarsi in simili rapporti l'essere amato sarà sempre funesto... L'esperienza amorosa appare come una forma... minore, inetta dell'esperienza". In questa tensione irrisolta tra creazione e amore, tra poesia e passione, si trova la chiave dei tormentati rapporti che Rilke ebbe con le "amate". I carteggi del poeta disegnano così il succedersi — lento ma incessante — delle "vittime" che di questo tormento furono le inconsapevoli complici.

La galleria delle donne amate dal poeta non si pone certo su di un piano di equivalenza: ci troviamo cioè di fronte ad epistolari diversi per intensità estensione e durata. Per accertarsene basta mettere a confronto la corrispondenza tra Rilke e Lou Salomé pubblicata in Italia due anni orsono dalle edizioni La Tartaruga, col tenue ed ingenuo libretto che raccoglie le Lettere inviate dal poeta ad un'amica veneziana tra il 1907 ed il 1912. Ad esse Rosellina Archinto (che le ha anche tradotte) ha affidato con felice intuito manageriale il lancio di una nuova impresa editoriale — Lettere — che pubblica o ristampa, appunto, corrispondenze famose con l'intento di colmare, in una civiltà assai ostile alla trasmissione grafica di sentimenti ed emozioni, la nostalgia segreta e repressa della vertigine introspettiva prodotta dalla parola scritta.

Peccato che questo grazioso libretto, che con-

tiene una trentina di brevi lettere intrecciate a messaggi di commiato o a richieste di incontro, talmente aerei e delicati da apparire quasi banali ed un po' stucchevoli, ci sia stato presentato in una veste scarsa: la stessa, comunque, con cui è stato presentato lo scorso anno nell'edizione francese di Gallimard, anche se si deve aggiungere che Rilke è molto più conosciuto e frequentato in Francia che nel nostro paese. A mio avviso ciò contribuisce a rendere ancora più evidente la leggerezza della materia: un'introduzione, seppure altrettanto aerea, avrebbe forse permesso non solo di inserirla nel contesto rilkeiano, ma di disegnare in modo più circostanziato il volto della splendida veneziana di cui ci viene offerto il ritratto sensuale e quotidiano nel tenero gesto di servire il tè, tra le delizie della "casa rosa" e la distinzione dei suoi abituali frequentatori. Certo la vaghezza del quadro lascia piena libertà all'immaginazione del lettore, catturato come Rilke dal fascino vagamente misterioso e certo molto dannunziano della bella Mimì Romanelli (pare infatti che tra Rilke ed il divino vate si scatenasse una tenzone a distanza per la sublime creatura).

Certo Mimì appare molto lontana dall'ideale femminile teorizzato da Rilke nei profili biografici delle grandi amanti: la religiosa portoghese, Gaspara Stampa, Julie de Lespinasse, la schiava circa Aissé. Figure di donne abbandonate che nella solitudine compirono la suprema metamorfosi, elevandosi all'assoluto, pura contemplazione dell'amore, indifferente al proprio oggetto e vicino alla poesia proprio in quanto privo dell'ansia del possesso, tanto temuto da Rilke. Ma Mimì, la bella Mimì, questo possesso lo esigeva con tutte le sue forze, se non

La parola alle immagini

di Franco Marengo

LALLA ROMANO, *Romanzo di figura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 238, Lit. 25.000; *La treccia di Tatiana*, fotografie di Antonio Ria, Einaudi, Torino 1986, pp. 132, Lit. 12.000.

Due operine in cui le immagini sono il testo, e le parole scritte non più che annotazioni, postille. Entrambe aspirano alla qualità del romanzo, ma con caratteri molto diversi, e così dicasi dei risultati. L'idea dell'album di famiglia commentato, Lalla Romano l'aveva già sperimentata nel 1975, e intitolata un po' pedantemente *Lettura di un'immagine*; ora pubblica le lastre originali di quelle fotografie, con un titolo più impegnativo, ma che si rivela a conti fatti sorprendentemente giusto. Per-

ché l'età del suo album — gli inizi del Novecento fino alla prima guerra — e ancor più la sensibilità e la cultura che lo informano — l'"estrema provincia" che erano allora, e sono ancora oggi, le valli del cuneese e la cittadina di Demonte — possiedono tutto ciò che conosciamo ormai come "romanzesco"; la lontananza al di là del ricordo, la pienezza della vita vissuta dentro un orizzonte limitato, l'ordinarsi di tante storie singole in una storia comune, gli eventi imprevedibili in una sempre prevedibile trama.

L'angolo visuale della scrittura è collocato nello stesso punto dell'obiettivo fotografico; l'A. si interroga sulla storia di ogni immagine, su ciò che nasconde, sugli umori dei soggetti, sull'intenzionalità delle pose, sulle predisposizioni e gli orienta-

menti del gusto, sui particolari rivelatori. Ne nasce un monologo insieme candido e sapiente, un racconto che si spezza ogni volta che raggiunge lo stato di abbozzo. Protagonisti ostentati il Padre con i suoi compiacimenti borghesi, la Madre con il suo fascino ombroso; compariarie le figlie, una buffa e svagata, l'altra accigliata e precoce; ma insieme a loro, protagonisti segreti e tanto più intensi, i tipi del paese e della campagna — i cacciatori, i contadini, i gruppi di famiglia, i preti — e, non ultimo, il paesaggio.

La Romano si rifà alla cultura geograficamente più vicina, e invoca a numi tutelari Courbet, la linea Renoir-Monet-Matisse, e si spinge fino a individuare un caso di "eleganza all'inglese"; a noi però non bastano echi così sparsi: noi siamo continuamente tentati da una dimensione ulteriore, che li amplia e li unifica. Oggi è diventato impossibile parlare di provincia, vedere la provincia, se non attraverso i filtri di quella Grande Provincia che, fra Otto e Nove-

cento, ha inventato gli animali angelici di Chagall e i cavalieri dorati di polvere di Joseph Roth, la natura impassibile di Conrad e di Munch, gli eroi *liberty* di Yeats e gli anti-eroi di Svevo, e che da noi ha continuato a dare, in ritardo ma inesauribilmente, grandi "figure" come gli uomini persi tra gli alberi di Calvino e Fellini, e gli insofferenti di Fenoglio, e gli epici bestemmiatori di Meneghello (e i cortili assolati di Paolo Conte). Tutto questo — tutto questo davvero — è presente nel microcosmo di quell'antica famiglia piccolo-borghese di Demonte (Cn); e a qualcuno piacerà sapere, da noi che ce ne intendiamo, come esso esista intatto nei dossi vellutati dagli alberi spogli nella neve, negli occhi canzonatori dei più evoluti, ilari di incredulità dei semplici, e, un po' in tutti, cupi di divieti e repressioni.

Diverso il caso della *Treccia*; il pomeriggio in campagna presentato dalle belle fotografie di Antonio Ria è in realtà un pomeriggio in villa, non senza stemmi nobiliari, pergole

curatissime, biliardi preparati per il gioco. Il gruppo è ora ultracittadino, o direi meglio post-industriale, con poeti che sembrano banchieri e banchieri che sembrano poeti, e tutti che si curvano sotto una stanchezza attualissima, di nervi, per niente muscolare. L'ornamento che provvede il titolo è il simbolo della presenza, ovvero della sopravvivenza, della giovinezza in una scena che ne è per altro cospicuamente priva. Ne sono esaltate le spalle di Giuliana, che la memoria dell'Oneghin vuole ribattezzata Tatiana, e che sopporta bravamente la solitudine guardando sicura l'orizzonte, e accarezzando il gatto. Un romanzo anche il suo? Forse, o forse oggi non si può fare di più, ma diciamolo: l'avremmo voluto più fortunata.