

Nello stesso tempo Diario di una ricerca sullo spettacolo yiddish

Paola Bertolone

In memoria di Bruce Myers

Quello che segue è il breve diario, non propriamente in senso cronologico, delle ricerche e degli studi dedicati alla sfera performativa di lingua e cultura yiddish, che ho condotto per anni e segnatamente nel periodo fra il 1987, data della mia tesi di laurea in Lettere con una tesi sulla drammaturgia ebraica di Alessandro Fersen¹ e il 2012, quando è uscito il volume dedicato al teatro di Moni Ovadia (Bertolone 2012).

Devo confessare che proprio non sentivo la necessità di tale resoconto, forse perché mi bastava aver vissuto la passione verso questo campo di indagine in modo talmente intenso, che non potrei immaginare la mia vita senza. E questa adesione incondizionata non succede certo verso tutte le ricerche che uno studioso si trova ad affrontare nella propria carriera accademica e non.

Ma due ragioni mi hanno portata ad accettare la proposta di redigere, appunto, un 'diario' di ricerca: in primo luogo la sollecitudine di Donatella Gavrilovich che ha seguito da sempre le mie ricerche, affondanti per lo più in quella spazialità slava da entrambe condivisa, pur nelle rimarchevoli differenze. Va forse ricordato come l'ambito dello spettacolo di lingua e cultura yiddish, sebbene non in modo esclusivo, è soprattutto legato infatti all'area est-europea almeno in termini di origine filogenetica, anche se le incessanti migrazioni lo hanno diffuso in altri paesi e soprattutto, a partire da fine Ottocento, negli Stati Uniti.

In secondo luogo, e assai più recentemente, la

scomparsa di Bruce Myers², che già citavo in modo diffuso nell'intervento *Diario di una ricerca sullo spettacolo di lingua e cultura yiddish* tenuto al convegno di Bologna *Parola-Scena* (5-7/02/2020). La sua personalità di attore e il suo 'vissuto' sono stati per me fonte di ispirazione nel corso delle ricerche dedicate allo spettacolo di lingua e cultura yiddish, tanto da avergli chiesto di redigere una premessa al volume *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa* (Eds. Paola Bertolone – Laura Quercioli 2006: XXI-XXIV). Questo volume nasceva originariamente come pubblicazione degli atti del convegno *Viaggio attraverso il teatro yiddish e la musica klezmer*, da me curato nel 2001 e organizzato presso il Centro Culturale Ebraico il Pitigliani di Roma (Fig. 1), ma ha poi visto l'integrazione di alcuni saggi in traduzione.

Questo convegno è stato realizzato dalla
SERVIZI EFFICACI s.a.s.
0348/9010190 - 0349/8174622
e-mail: csoaca@tin.it - www.serviziefficaci.it

sponsor ufficiale
YODA
Società leader nella consulenza strategica e applicativa nell'area del relationship marketing, con sedi a Milano, Genova e Roma.
www.yoda.it

con il patrocinio:
UNIVERSITÀ DI ROMA
UNIVERSITÀ DI PADOVA
UNIVERSITÀ DI VENEZIA
UNIVERSITÀ DI TRIESTE
UNIVERSITÀ DI BARI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI

con il sostegno:
CASA DI NEPI
YUVAL ITALIA

in collaborazione con il
centro ebraico italiano
"il pitigliani"

il pitigliani

roma 4 - 5 marzo 2001

viaggio
attraverso
il teatro
yiddish
e la musica
klezmer

centro ebraico italiano "il pitigliani"
via arco de' Tolomei 1
06/5897756 - 06/5800539
e-mail: baiboi@itcalinet.it

Fig. 1 Programma del convegno *Viaggio attraverso il teatro yiddish e la musica klezmer*, Centro Culturale ebraico Il Pitigliani, Roma 2001

Si è trattata di un'introduzione *sui generis* perché, come moltissimi attori, anche Bruce Myers aveva una certa, chiamiamola, ritrosia nei confronti della scrittura. Avevamo quindi optato per una più elastica intervista sui temi della performatività yiddish nella sua esperienza, che poi io avrei rielaborato in forma saggistica. Questo metodo, certo più complicato, ha richiesto alcuni incontri che mi hanno però consentito una maggiore introspezione nei suoi confronti e una migliore comprensione di quanto avesse inteso creare con *Dibbuk pour deux personnes*, lo spettacolo all'insegna delle proprie personali radici culturali, secondo le direttive dello stesso Peter Brook, della cui compagnia (CRT, Centre de Recherche Théâtrale) Bruce Myers faceva parte sin dalla sua fondazione e successivo trasferimento al teatro parigino Des Bouffes du Nord nel 1974.

Fra i numerosi materiali che raccontano l'epopea del CRT a Parigi, vorrei qui segnalare il film documentario *Les murs parlent* di Mikaël et Gabrielle Lubtchansky, girato proprio all'interno del teatro Des Bouffes du Nord e realizzato ultimamente in collaborazione con Peter Brook e Marie Hélène Estienne, dove Bruce Myers compare più volte come testimone e protagonista di celebri spettacoli e in fondo come il vero e proprio attore-feticcio di Peter Brook³. Il regista britannico aveva suggerito ai singoli attori, nei periodi in cui la compagnia non lavorava insieme, di allestire uno spettacolo legato alle fonti culturali di provenienza e così aveva fatto anche Bruce Myers, individuando nella *yiddishkeit* il proprio mondo cui aveva reso omaggio attraverso una personale elaborazione dell'opera *Dibbuk* di An-Ski.

Al *Dibbuk pour deux personnes*, o nel titolo inglese *Dibbuk for two people* (Fig. 2), ho dedicato un saggio che faceva seguito a una lezione all'Università l'Orientale di Napoli, tenuta all'interno del ciclo di incontri dedicati al *Dibbuk* di An-Ski, curati da Giancarlo Lacerenza nel 2009. In questo saggio analizzavo una replica dello spettacolo tenutasi a Tiana in Sardegna nel luglio 1997 e con co-protagonista Corinne Jaber, attraverso il prezioso aiuto della video-registrazione realizzata da Ferruccio Marotti.

La riduzione dei numerosi personaggi previsti nell'originale di An-Ski, la cui storia travagliata è stata ricostruita in dettaglio nei volumi editi da Giancarlo Lacerenza (Lacerenza 2012: III, 1, 4; Egidio 2012: III, 2; Esposito 2012: III, 3), prevedeva

l'assunzione dei diversi ruoli da parte di soli due attori e un continuo coinvolgimento diretto del pubblico che assisteva in una via del paese, divenuta scena e ambiente multi-spaziale (dall'abitazione di Lea, la protagonista, all'interno della sinagoga, al cimitero, alla piazza, alla corte dello *zaddik*, cioè il capo spirituale della comunità). Bruce Myers introduceva un pubblico ignaro degli argomenti, dei presupposti religiosi, del linguaggio, in modo sobrio e in grado di coinvolgere tutti, di trasportare tutti nel 'proprio' universo culturale.

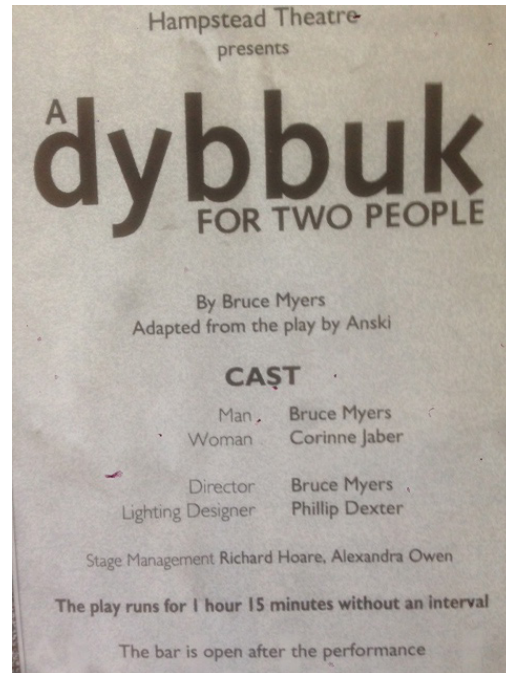


Fig. 2 Programma per lo spettacolo *A Dibbuk for two people* di Bruce Myers, Teatro Hampstead, Londra

Tale elemento circostanziato della *yiddishkeit* nella biografia di Bruce Myers è talvolta sottovalutato, mentre costituisce, come Peter Brook insegna, l'architrave su cui costruire: è solo dall'esperienza personale di provenienza che si osserva il mondo e dunque che un attore deve necessariamente partire. Nella ricostruzione storico-saggistica, per lo meno italiana, se per Yoshi Oida, altro attore di impareggiabile importanza per Peter Brook e il CRT, le radici giapponesi sono sempre state considerate non solo un'evidenza, ma uno 'strumento stilistico', per quale motivo le radici nella *yiddishkeit* di Bruce Myers sono sempre taciute?

Bruce Myers già a Milano nel 1987 aveva realizzato un adattamento del dramma, per poi metterlo in scena questa volta solo in funzione di regista, con

protagonisti Lucilla Morlacchi e Franco Parenti: il *Dibbuk pour deux personnes* era parte del primo Festival di Cultura Ebraica ideato da André Ruth Shammah al teatro Pierlombardo. Qui debutterà in veste di attore, oltre che di cantante, anche Moni Ovadia, protagonista con Olek Mincer dello spettacolo *Dalla sabbia dal tempo*, drammaturgia e regia di Mara Cantoni, per anni collaboratrice di Moni Ovadia in celebri e fortunati esiti performativi, fra cui *Golem* del 1991, *Oylem Goilem* del 1993, nonché *Dibbuk* del 1995 (cfr. Bertolone: 2012).

Il primo Festival Internazionale di Cultura Ebraica si concludeva con la presenza ammaliante di Judith Malina che, accompagnata da alcuni attori del Living Theatre, dava luogo a una cena-rappresentazione del rituale di Pesach, dove venivano interpolati alcuni estratti della *Haggadah*, il testo di riferimento del rito di Pesach, insieme a brani riconducibili ai temi pacifisti, rivoluzionari, anarchici della compagnia americana (Fig. 3). Lo spettacolo *Haggadah per il Seder di Passover* consisteva in un Seder (banchetto festivo) pasquale dove gli attori del Living, con a capotavola Judith Malina e insieme ai commensali-spettatori condividevano una cerimonia antica, con gesti, cibi, parole, canti, oggetti sul tavolo codificati secondo il rito.



Fig. 3 Programma per lo spettacolo *Haggadah per il Seder di Passover* di Judith Malina, Teatro Pierlombardo, Milano 1987

Anni dopo, dalla bocca della stessa Judith Malina, nel corso del convegno *Jewish Theatre in a Global World* tenutosi nel 2009 al Jewish Theological Seminar della Columbia University di New York, ho sentito affermare come il Living Theatre fosse

nato in un alveo ebraico, da lei rivendicato quale fonte di riferimento per l'etica della compagnia. Non ho purtroppo registrazione di quell'intervento che mi sarebbe piaciuto 'poter mostrare per poter dimostrare' quanto di sottaciuto, se non proprio di negato, ci sia spesso nella nostra saggistica. A tale proposito cito Franco Quadri dall'*Introduzione alla Vita del teatro* di Julian Beck:

Che può fare il teatro? Scendere in Egitto. Dagli schiavi. Scelto di rivestire i panni del teatrante come un sacerdote e di predicare l'anarchia come sua religione, Beck, immergendosi nel suo credo con la fede assoluta dei padri, lo riveste delle formule note, ne recupera i rituali, ne adotta il linguaggio. [...] Ma più che nel rifarsi delle parole ai sacri testi, l'influenza ebraica la si risente quotidianamente nella realtà del Living Theatre; già fin dall'organizzazione del gruppo più vicina alle forme del kibbutz che alle cellule di Bakunin [...] (1975: IX).

Tornando alla testimonianza di Bruce Myers, confluita nella "Premessa" a *Café Savoy*, forse l'aspetto che più mi aveva impressionato era stata l'affermazione di non aver capito fino a che punto il mondo della cosiddetta *yiddishkeit* dell'Europa dell'est fosse stato eliminato. Dichiarava infatti nell'intervista che avevo raccolto:

Dal lavoro con Peter Brook, un po' come avevamo fatto per l'India del *Mahabharata*, mi era venuta l'idea di andare alla ricerca delle radici ebraiche di temi universali come la torre di Babele o la storia di Re Salomone o ancora di spettacoli rituali come il *Purimshpil*. Pensavo che queste cose potessero avere le loro musiche, i loro suoni e volevo tentare di recuperarli. Allora mi ero rivolto a fondazioni e varie istituzioni per fare delle ricerche nell'Europa dell'est, in Romania, in Russia, in Polonia ecc, come all'inizio del secolo aveva fatto An-Ski, l'autore del *Dibbuk*, ma la mia idea era un po' *naïve* perché non sapevo che era stato tutto completamente distrutto. Non sapevo cioè fino a che punto era stata sradicata la cultura yiddish in Europa, non mi rendevo conto [...] (Bertolone – Quercioli 2006: XI-XII).

Era qualcosa che anche io avevo potuto constatare e che mi aveva animata inizialmente nella ricerca, cioè la sensazione precisa di aprire un 'vaso di Pandora' di realtà, non solo performative, che la storia aveva divelto e poi rimosso. Una vera e propria *damnatio memoriae* possibile solo in virtù di una debole conoscenza, per usare un eufemismo, dell'ebraismo che, se giustificabile in senso generale mi pareva poco comprensibile da parte degli studiosi, cui è affidato il compito interpretativo e la responsabilità della trasmissione

oggettiva della memoria. Un miope snobismo dettato solo dalla non conoscenza delle tematiche e finanche dei puri eventi storici.

A partire dalla fine del 1986 cominciava la mia vertiginosa ricerca di documenti, contatti, soprattutto bibliografia sullo spettacolo yiddish, insieme al costante approfondimento, decisamente a largo raggio, intorno alla cultura yiddish in generale, alla sua storia, alla sua letteratura, al folklore, alla lingua e a tutti quegli elementi riguardanti l'ebraismo che potessero avere tangenza con la dimensione specificamente yiddish. In modo particolare ovviamente la sfera religiosa e il pensiero speculativo, non escluso quello filosofico come ad esempio Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione* (Rosenzweig [1921] 1985), né quello mistico - primi fra tutti gli studi di Gershom Scholem, fra cui *Le grandi correnti della mistica ebraica* (Scholem 1982) e di Martin Buber, come l'imprescindibile *I racconti dei Hassidim* (Buber 1992).

Alcuni volumi in italiano quali Samuele Avisaar, *Teatro ebraico*, (Avisaar 1957), Giorgio Romano Richetti, *Teatro in Israele* (Richetti 1960), già letture conosciute in vista della tesi di laurea dedicata alla drammaturgia ebraica di Alessandro Fersen e alle sue regie di tali drammi, sono stati un primissimo iniziale sostegno, pur se datati, così come il volume di Nahma Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theatre* (Sandrow 1977), un serbatoio insostituibile di informazioni, per l'epoca, nonostante l'andamento piuttosto divulgativo.

Un caso molto interessante e che ha mi ha aperto una finestra sul mondo della *yiddishkeit* di Praga è rappresentato dal volume di Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*, (Beck 1971); non è mai stato tradotto in italiano e ha però dato spunti inequivocabili agli studi accademici, per la comprensione dell'ebraismo in Franz Kafka. Solo molti anni dopo un notevole e riservato studioso italiano, Guido Massino, avrebbe raggiunto quel livello di esiti saggistici con il volume *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, (Massino 2002), per il quale ha voluto scegliere la stessa casa editrice con cui era stato pubblicato il mio volume (1993). In *Fuoco inestinguibile* (Massino 2002) il ritratto del rapporto amicale fra l'autore della *Metamorfosi* e il celebre attore Löwy ne esce a tutto tondo, con risvolti originali, basati su documenti inediti.

Era stato dunque Fersen (1911-2001) a indirizzarmi verso questa ricerca, asserendone la grande ricchezza; la mia tesi di laurea nello specifico concerneva i drammi e gli spettacoli di: *Lea Lebowitz, Golem, Le diavolerie, Leviathan* (drammi a tutt'oggi inediti⁵). La ricerca di Fersen, che ho seguito da vicino per anni, orientata in termini antropologici e che ha dato origine alla tecnica del *Mnemo-dramma* non ha nulla a che spartire con il mondo ebraico orientale, da cui proveniva. Tuttavia sono stati i suoi racconti a rivelarmelo e a farmene intuire la vastità e l'importanza per il mondo contemporaneo.

Fonte di ispirazione verso quel mondo ebraico-orientale e quelle tradizioni performative che intravedevo, fonte cioè di una preliminare e ineliminabile formazione di un immaginario, è stata poi l'avvolgente saggistica di Claudio Magris: mi riferisco soprattutto a *Lontano, da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (Magris 1971). Conferma di tale mia direttiva di ricerca mi venne, siamo nel 1991, anche dalla conoscenza e dalla vista dei dipinti che Chagall aveva realizzato nel 1920 per l'inaugurazione del Gosekt di Mosca (1 gennaio 1921), nome poi mutato in Goset.



Fig. 4 Marc Chagall, *Badkhan*, 1920

Tali opere, che lo stesso Chagall riteneva fossero andate perse, furono esposte per la prima volta in Europa nel 1991 a Martigny in Svizzera presso la Fondation Pierre Gianadda, mentre la prima esposizione negli USA avviene al Guggenheim Museum di New York fra il settembre 1992 e il marzo 1993. Queste opere, insieme al bellissimo catalogo americano *Marc Chagall and the Jewish Theater* (Eds. Barbara Harshav - Benjamin Harshav 1992) e al primo catalogo della Fondation Pierre Gianadda *Marc Chagall* (Ed. Christina Burrus 1991) furono per me non solo prezioso riferimento bibliografico, com'è ovvio, ma anche una conferma della straordinaria portata culturale della fenomenologia dello spettacolo yiddish, dalla storia così densa di colpi di scena, come quella riguardante il ritrovamento degli affreschi, siglati da Chagall oltre cinquant'anni dopo averli realizzati.

Ripenso oggi al bruciante desiderio di portare avanti questa ricerca, qualità di desiderio che ritengo assolutamente indispensabile soprattutto se, come in questo caso, si tratta di inseguire delle tracce fantasmatiche, oscurate dalla storia recente. Ma, mi domandavo spesso, ci sono anche filtri pregiudiziali inconsci? ambigui? 'retropensieri'? ignoranza pura e semplice? malcelati sensi di colpa? cosa mi ha spinto infatti su questa strada? Come dicevo, soprattutto il mondo immaginario suscitato in me da Alessandro Fersen, da Claudio Magris, dalla lettura dei racconti e dei romanzi di Isaac Bashevis Singer⁶, oltre a un'intuizione della fecondità di un mondo che, se venne distrutto, fu per una valenza cosmopolita e sovranazionale, per troppa autonomia, per un pensiero troppo avanzato. Un'intuizione che trovava riscontro nelle origini nella *yiddishkeit* di alcuni fra i maggiori intellettuali, artisti, scienziati del Novecento.

Claudio Magris, che contatto per avere suggerimenti su dove andare a studiare la lingua yiddish, mi sprona a proseguire nella ricerca sullo spettacolo yiddish, anche se non trovo da lui appigli concreti di cui non è a conoscenza. L'unico indirizzo, che seguirò, è quello di mettermi in contatto con Daniela Mantovan, laureatasi con lui in letteratura tedesca e poi passata allo studio dello yiddish, attività che svolgeva all'università di Heidelberg. Sarà questo il mio primo contatto diretto con una 'vera' studiosa di ambito yiddish. A *latere* di quanto vado dicendo, ricordo che in Italia la maggioranza di coloro che, a vario titolo,

si occupavano di *yiddishkeit*, fino al 2010 circa, proveniva dall'ambito della germanistica. La lingua yiddish è in effetti strettamente connessa con l'alto tedesco per un 70%, tanto che alcuni dialetti, per esempio in Svizzera, sono molto simili.

Perché la questione che mi ponevo, e voglio sottolinearlo con forza, era: 'dove imparare lo yiddish?' Voglio rimarcare che, dopo un'acculturazione di base forzosamente da autodidatta, il mio scopo principale fu quello di imparare la lingua, senza la quale mi pareva assolutamente impossibile lavorare seriamente. Magari senza giungere alla perfetta padronanza, ma una formazione di base la ritenevo necessaria, pur naturalmente sapendo, da storica del teatro, che lo spettacolo certamente non coincide con la letteratura drammaturgica, né col *logos* scenico. Questo che sto richiamando, della doppia competenza necessaria, per inerpinarsi con serietà nelle diverse tradizioni sceniche, della conoscenza linguistica da un lato e della formazione da storici dello spettacolo dall'altro, è una questione delicata e imprescindibile, come ben sappiamo tutti.

Avrei scoperto solo in seguito che se c'era un ambito dove la problematica della lingua in cui esprimersi era cruciale, e perciò tanto più importante era averne una conoscenza non filtrata da traduzioni in altre lingue, questo storicamente fu proprio l'ambito della *yiddishkeit*. Questo punto è particolarmente nevralgico e lo riassumo per sommi capi, che vanno a toccare la parola come espressione del potere politico e la storia della scelta fra yiddish ed ebraico non solo per le masse, ma anche in seno all'arte e allo spettacolo. Ma lascio che siano le riflessioni di Franz Rosenzweig a introdurre, in questo breve saggio, l'immensa questione della lingua per l'ebraismo fra Otto e Novecento:

E così è avvenuto che il popolo eterno abbia perso la sua propria lingua e parli dovunque la lingua dei suoi destini esteriori, la lingua del popolo presso il quale risiede come ospite; e se non rivendica il diritto di ospitalità, ma vive in insediamenti chiusi, appartato, allora parla la lingua del popolo migrando dalla cui terra ha ricevuto la forza di stabilire tali insediamenti, una lingua che in terra straniera non ha mai da se stesso, mai solo sul fondamento della propria unione stabilita dal sangue, ma solo in quanto immigrato proveniente da qualche altro paese. Il 'giudeo-spagnolo' nei paesi balcanici e lo yiddish nei paesi dell'est europeo sono soltanto i casi oggi più noti. Quindi mentre ogni altro popolo è tutt'uno con la propria lingua e la lingua gli si dissecca in

bocca, se cessa di essere popolo, il popolo ebraico non si identifica mai totalmente con le lingue che parla; anche là dove parla la lingua del popolo che lo ospita, un suo lessico particolare, o almeno una sua scelta dal lessico comune, una sua particolare collocazione delle parole, una sua particolare sensibilità per quanto è bello o brutto in una lingua, tradiscono il fatto che la lingua che parla non è la sua lingua [...] (Rosenzweig 1985: 322-323).

Poiché lo yiddish portava impressa una valenza minoritaria a fronte delle lingue sacre ebraico e aramaico, e poiché d'altra parte non aveva sviluppato una letteratura 'alta' pari alle altre lingue (segnatamente il tedesco), veniva vissuto, dai suoi stessi parlanti, come un *jargon*: la maggior parte dello spettacolo che si esprimeva in tale lingua era chiamato in modo molto spregiativo *shund* (spazzatura). Nel momento di decidere quale lingua utilizzare per il teatro, così come già in parte era avvenuto per la letteratura, l'orientamento di alcuni si volse verso lo yiddish. In modo particolare questo fu il caso del celebre scrittore Yitskhok Leybush Peretz⁷ (1852-1915) che partecipa nel 1908 alla Conferenza di Czernowitz, sorta dalla mente di Nathan Birnbaum (1864-1937) un innovativo pedagogo, giornalista, un intellettuale impegnato politicamente nella emancipazione della società ebraica est-europea.

Introducendo alcuni episodi significativi del conflitto fra lo yiddish e l'ebraico, ricordo che nel 1897 si era tenuto il Primo Congresso Sionista di Basilea ad opera di Theodor Herzl mentre, sempre nel 1897, era stato fondato il Bund a Vilnius/Vilne (*Bund in Lite, Poilin un Rusland*). Il partito operaio del Bund si opponeva al sionismo, era a favore dell'uso dello yiddish a tutti i livelli, promuoveva il socialismo, pur nel rispetto dell'autonomia culturale delle diverse popolazioni ed etnie in quanto a lingua e cultura. La vistosa differenza, da quest'ultimo punto di vista, col bolscevismo (anche se le politiche adottate non furono mai troppo drastiche nei fatti, fino all'arrivo di Stalin) furono all'origine della disfatta del Bund russo, che con la rivoluzione d'ottobre viene smembrato. Il Bund sopravvisse invece in Polonia fino al 1939 (a titolo d'esempio, Marek Edelman, il capo della rivolta del ghetto di Varsavia, era un bundista).

Lo yiddish usato nei teatri seguiva ovviamente da presso le vicissitudini di più ampio raggio della *yiddishkeit*. *Last but not least*, va ricordato come la famosa compagnia Habima, dal 1928 traferitasi in Israele, compia invece la scelta di esprimersi in

ebraico: come ben risaputo, l'Habima nasce col preciso intento di diffondere l'uso dell'ebraico, prima di intenti estetici.

Ogni lingua, anche la più minoritaria, se parlata e vivente, è trasmessa in qualche modo. Il caso della lingua yiddish, quando cominciai le mie ricerche, si presentava come straordinariamente complesso, fra l'assenza di punti di riferimento in Italia, l'idiosincrasia di Israele, il mondo dei *Hassidim* ortodossi, loro sì parlanti un meraviglioso yiddish ma impossibili per me da avvicinare, neanche a pensarci di poter studiare da qualcuno di loro. Nell'estate 1990 vado infine a Oxford a frequentare il mio primo corso estivo di lingua yiddish. Era da poco caduto il muro di Berlino e la scuola di Oxford era frequentato non solo, come più ovvio, da americani, ma anche da polacchi, russi, lituani. Ricordo, a titolo d'esempio, la presenza di un architetto polacco incaricato dallo stato per il recupero e la ristrutturazione delle sinagoghe in Polonia. La scuola di Oxford (fondata da Dov-Ber Kerler e Dovid Katz), ha però una durata di pochi anni e viene poi diciamo sostituita, in Europa, dalla scuola di Parigi di Yitskhok Niborski, tuttora esistente.

Scrivo questo per avvalorare la difficoltà della ricerca, vista dalla prospettiva dell'Italia, di dove rivolgermi per poter apprendere lo yiddish, questione basilare ben prima di quella immediatamente seguente che mi aspettava: dove trovare dei documenti sullo spettacolo? in quale archivio? o biblioteca? o singolo collezionista e testimone? La sensazione di brancolare nel buio, ma ancora più profondamente, di non avere ben capito lo stato delle cose, è molto evidente nelle dichiarazioni di Bruce Myers, che ho voluto approfondire prima, di cui mi sono servita per dare prova che, insomma, nel non comprendere dove dirigersi mi trovavo in ottima compagnia! È venuto il momento di spiegare il titolo che ho scelto per questo saggio e lo faccio attraverso la citazione di quanto afferma Michael C. Steinlauf circa le problematicità di fare ricerca di documenti sullo spettacolo yiddish e di interpretarli in chiave storiografica.

Le difficoltà cui si trova di fronte lo storico della cultura ebraica dell'Europa dell'est sono ancora più formidabili, perché contrariamente a quanto accade allo storico americano, russo o italiano, che può fare affidamento su generazioni di lavoro compiuto dai suoi predecessori per sceverare le risultanze scritte al fine di ricavare una

cronaca dei 'fatti', lo storico dell'ebraismo europeo orientale deve ancora adoperarsi per fare questa cronaca mentre tenta di guardare che cosa c'è sotto o dietro (Bertolone – Quercioli 2006: 88, n. 36).

Secondo Steinlauf quindi, nella stesura di una saggistica sul mondo performativo yiddish, nel periodo di tempo che dal dopoguerra giungeva a lambire l'inizio del terzo millennio, l'operazione che si rendeva necessaria e che costituiva una vera e propria eccezione rispetto al metodo storiografico diffuso, consisteva nella strutturazione di una cronaca pura, attraverso il reperimento dei documenti e *nello stesso tempo* nel vedere cosa c'è sotto, cioè nel costruire il senso, insomma nel fare interpretazione. Tale doppia operazione di solito si articola in due momenti cronologicamente successivi e si basa sul lavoro di generazioni di studiosi, dal momento che, con buona pace dei teorici puri, prima c'è sempre il reperimento dei documenti e solo in un secondo tempo la loro lettura critica.

Ma al ricercatore del mondo performativo yiddish questo non era dato, per ovvi o forse meno ovvi e conosciuti motivi storici: eventi distruttivi delle persone, dei materiali e dello stessa trasmissione del tessuto mnemonico connettivo hanno impedito la creazione di manuali storiografici di riferimento. Per fare esempi concreti, è come se i volumi ottocenteschi di Alessandro d'Ancona *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI* (d'Ancona 1872) e *Origini del Teatro in Italia* (d'Ancona 1877) non avessero visto la luce che cent'anni più tardi, dopo macerie che rendono ardua la trasmissione.

'Nello stesso tempo' mi è parso essere un titolo adatto a descrivere la metodologia necessaria soprattutto nello stato iniziale della mia ricerca. Ora invece, a titolo esemplificativo, basta andare sul sito della Yiddish Digital Library voluta da Steven Spielberg e inaugurata nel 1996, oppure sul sito della Amherst Massachusetts University Yiddish Library per farsi ben più di un'idea: web <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/digital-yiddish-library> (ultimo accesso 30/08/2020), web <https://www.yiddishbookcenter.org> (ultimo accesso 30/08/2020).

Sapevo quindi di dover indirizzare la mia ricerca verso un documento preciso e, curiosamente, non ebbi dubbi che dovesse concernere la traduzione di un lavoro di Goldfaden, perché risultava essere, da quanto avevo potuto cogliere negli studi, il

fondatore a Jassy in Romania della scena yiddish moderna o almeno come tale veniva descritto.



Fig. 5 Statua dedicata nel 2002 ad Abraham Goldfaden a Jassy

Ma dove trovare le opere di Abraham Goldfaden? Devo confessare che se c'è una cosa che mi ha sorpreso fra le molteplici in cui mi sono imbattuta, è che mai nessuno mi ha rivolto la semplice domanda: ma dove hai trovato l'operetta di Goldfaden che hai tradotto? Questa domanda, assente, mi ha fatto riflettere certamente sulla mancanza di curiosità intellettuale ma, ancora più profondamente, sull'impossibilità di comprendere e dunque di domandare. E mi sono ricordata che, del resto, 'colui che non sa fare domande' è un personaggio codificato nella ritualità di Pesach. In ogni caso l'operetta da me tradotta come *La maga* (Bertolone 1993: 73-140), insieme ad alcune altre di Abraham Goldfaden (nome d'arte di Avrom Goldenfodim 1840-1908) le ho trovate alla Bibliothèque Nationale di Parigi. In totale avevo potuto recuperare sette operette di Goldfaden, di cui le più conosciute sono probabilmente *Bar-Kochba* e *Shulamith* - cui accenna anche Kafka nei suoi *Tagebücher* (1948) - e affrontano argomenti ed episodi biblici. La fortuna ha voluto che fossero certamente le prime edizioni, pubblicate a Varsavia nel 1887 dall'editore Baumritter e Gonsher. Lo spartito per *La maga* l'ho invece recuperato alla Biblioteca dell'Università di Gerusalemme, ma si tratta di una rielaborazione per pianoforte, a cura di I.R. Berman, edito dalla London Hebrew

Publishing Company e non dell'insieme di musiche scritte dallo stesso Goldfaden, che sono andate perse. Infine alla New York Public Library ho trovato copia del giornale da lui fondato e diretto.

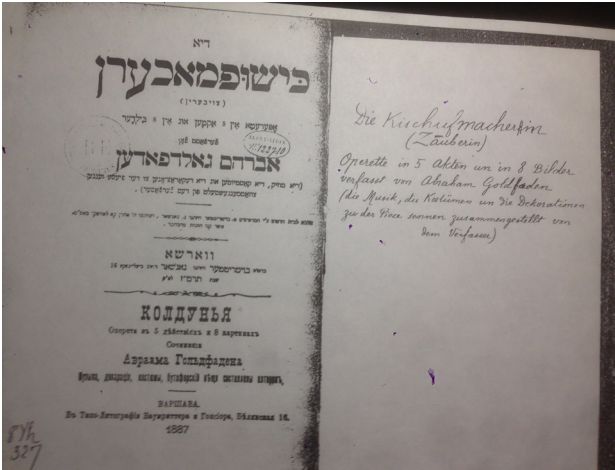


Fig. 6 Frontespizio del testo *La maga*, Varsavia 1887

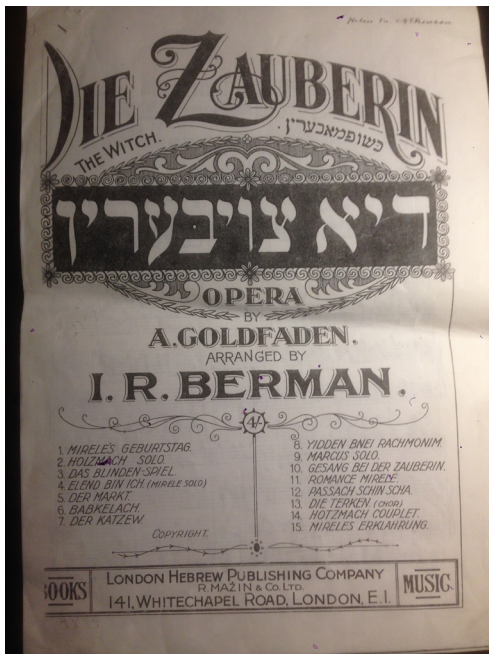


Fig. 7 Spartito per *La maga*, Londra 1912 circa

La maggior parte della bibliografia che ho poi utilizzato nella redazione del volume *L'esilio del teatro* (1993) l'ho invece potuta recuperare e ampiamente fotocopiare alla Bodleian Library di Oxford, grazie al suo illuminato direttore che ha compreso quanto stavo facendo e mi ha facilitata notevolmente. La mia ricerca, sebbene in qualche modo fausta, procedeva infatti in modo rapsodico proprio per mancanza di fondate notizie sugli archivi, su coloro

che avevano veramente studiato quegli archivi, su come contattare artisti, attori, registi ecc.

La decisione di optare per la traduzione e lo studio della *Maga* (*Di zauberin* o *Di kishefmakherin*) è stata basata sulla conoscenza e la fortuna del testo *Hozmach shpil* di Itzik Manger, una rielaborazione novecentesca dell'operetta di Abraham Goldfaden e soprattutto sulla considerazione di come fosse stato un enorme successo del Goset nel 1922, con la regia di Alexander Granovsky (nome d'arte di Abraham Azarch 1890-1937), le scene di Isaac Rabinovič e con Benjamin Zuskin che interpretava Babe Yachne e Solomon Michoels nei panni di Hozmach.

Tramite alcuni esempi del titolo dell'operetta, veniamo a uno sguardo ravvicinato sulla traduzione che ho realizzato insieme a Marion Aptroot, fine yiddishista di origine olandese, dopo alcuni anni divenuta professore di lingua e letteratura yiddish all'Università di Heidelberg. Sul nostro tavolo di lavoro c'erano vari vocabolari in yiddish, ebraico, inglese, francese e ovviamente italiano e olandese. Conservo di quel periodo un ricordo di vivacissime discussioni sul come rendere in italiano le espressioni gergali, i modi di dire dimenticati e le spesso criptiche citazioni bibliche o talmudiche; le difficoltà erano tali che, per riuscire a comprendere e poi a tradurre in italiano l'operetta di Goldfaden, ci siamo dovute rivolgere non solo a illustri filologi della scuola di Oxford, ma anche a testimoni e protagonisti diretti del Goset di Mosca, come lo straordinario attore Joseph Schein, che fu truccato da Marc Chagall in persona!

Sul testo pubblicato a Varsavia nel 1887 si legge *Di Kishefmakherin*, mentre lo spartito edito a Londra reca il titolo *Di Zauberin*; un altro titolo spesso riportato nella bibliografia è *Koldunie*. Siamo dunque a tre titoli per la medesima operetta che risuonano di componenti geografiche e culturali: il primo è yiddish, il secondo è un vocabolo tedesco oppure forse, ma è solo una mia ipotesi, evocante una sonorità *Daytshmerish*, cioè tendente al tedesco e 'preziosa', il terzo tende al russo.

Probabilmente *La fattucchiera* (*Di Kishefmakherin*) invece della *Maga* era quello più adatto in italiano, ma non sicuramente *La strega* che traduce piuttosto, con molta probabilità, il titolo utilizzato spesso in area anglofona, cioè *The Witch* (allora meglio sarebbe *The Sorceress*). Quest'ultimo titolo (*The Witch, La strega*), a mio avviso, non è tanto fedele all'autore, quanto più al personaggio principale di Babe Yachne che 'yiddishizza' la celebre Baba

Yaga russa, vale a dire la strega. Ma la conoscenza dell'intreccio e dei personaggi rende impossibile considerare Babe Yachne come una 'vera' strega, dai modi e dai comportamenti di Baba Yaga. Babe Yachne, come ho avuto modo di approfondire ampiamente per il mio intervento al convegno ossoniense First International Congress on Yiddish Theatre e nel successivo saggio, cui rimando per confronti esaustivi sul tema (Bertolone 2003: 78-86), segue dei ragionamenti dal sapore razionalista e illuminista, che ben poco si confanno a una strega delle fiabe... Insomma le cose sono assai più articolate e certamente non va dimenticato che il suo autore appartenne al movimento illuminista ebraico, l'Haskalà, fondato a Lipsia da Moses Mendelssohn. Nel rendere la versione del titolo dall'originale ho cercato di accogliere tutte queste 'sollecitazioni', che vanno perdute con la resa in italiano come *La strega*.

Il personaggio più spumeggiante e originale creato da Goldfaden è però Hozmach, il venditore ambulante, *mix* di riferimenti religiosi, citazioni colte e spesso imprecise, ironia, giochi di parole, paura: l'archetipo del commesso viaggiatore. Del resto basta vedere Solomon Michoels nel film del 1925 *Yidische glikn* con la regia di Alexander Granovsky per comprendere che l'ascendenza è proprio da ricercare nel personaggio di Hozmach, che l'attore già aveva interpretato, oltretutto in antecedenti di tipo esclusivamente letterario presenti nei racconti di Shalom Aleichem (nome d'arte di Sholom Rabinowitz 1859-1916). Ma ovviamente quando si tratti di performativo a ben poco servono, nella materialità della scena, le determinazioni filogenetiche di tipo narrativo, mentre si configurano piuttosto decisive quelle di carattere cinesico, gestuale, mimico-facciale, come sappiamo. Nel 1998 Hozmach è stato brillantemente reso dall'attore Stefano Galante nella messinscena della *Maga* al teatro Miela di Trieste, con la regia di Giulio Ciabatti e con la partecipazione del soprano Manuela Kriscak nei panni di Mirele, la fanciulla perseguitata da Babe Yachne. Lo spettacolo faceva parte del Festival Shalom Trieste e ha consentito l'inedito e prezioso ascolto dei brani originali di Goldfaden, grazie ad Alfredo Lacosegliaz che ne ha curato gli arrangiamenti.

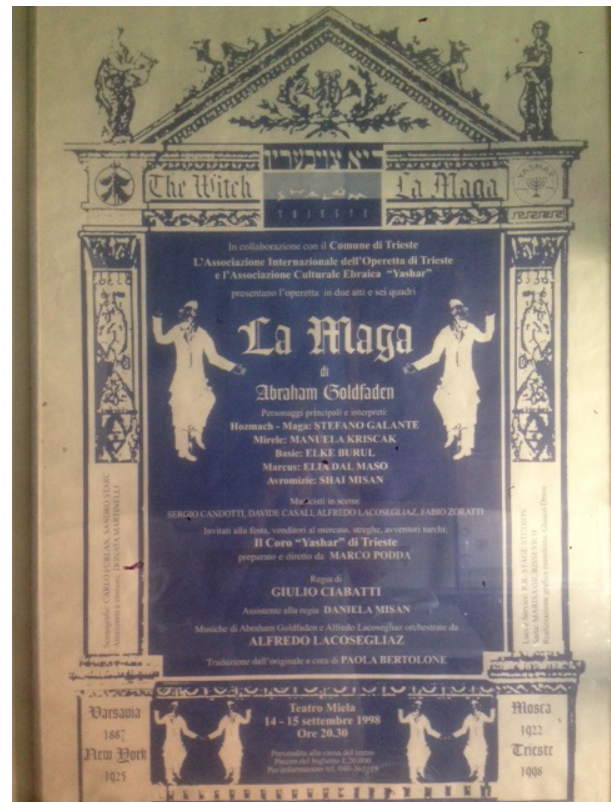


Fig. 8 Manifesto dello spettacolo *La maga*, Teatro Miela, Trieste 1998

Vorrei concludere sottolineando che la ricerca che ho compiuto - e devo ricordare l'incoraggiamento di Ferruccio Marotti e il finanziamento nel 1989 da parte del CNR per la pubblicazione di un saggio che sarebbe poi divenuto *Lesilio del teatro* (Bertolone 1993) - puntava alla rivalutazione, forse per qualcuno alla vera e propria scoperta, di una tradizione che ha innervato molto spettacolo del Novecento nascostamente, partendo da documenti inequivocabili, occasioni circostanziate e opere precise.

La mia ricerca era tesa cioè a ri-fondare, o piuttosto a fondare per l'Italia, una storia dello spettacolo di lingua e cultura yiddish che facesse parte della storia dello spettacolo a pieno titolo.

Bibliografia

- Avisar, Samuele, *Teatro ebraico*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1957.
- Beck, Julian, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino 1975.
- Beck, Torton, Evelyn, *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*, University of Wisconsin Printing Edition, Madison 1971.

Bertolone, Paola – Quercioli Laura (Eds), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006.

Bertolone, Paola, “The text of Goldfaden’s *Di kishefmakherin* and the Operetta Tradition”, *Yiddish Theatre New Approaches*, Ed. Joel Berkowitz, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford-Portland Oregon 2003: 78-86.

Bertolone, Paola, *Interpretare il demone. Bashevis sulla scena italiana*, «La rassegna mensile di Israel», Eds. Laura Quercioli - Daniela Mantovan, vol. LXXI, nn. 2-3, maggio-dicembre 2005: 177-188.

Bertolone, Paola, *L’esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Bulzoni, Roma 1993.

Bertolone, Paola, *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012.

Bertolone, Paola, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l’opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009.

Buber, Martin, *Die Erzählungen der Chassidim* (1946), it. tr. *I racconti dei Hassidim*, Ed. Gabriella Bemporad, Ugo Guanda Editore, Parma 1992.

Burrus, Christina (ed.), *Marc Chagall*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1991.

d’Ancona, Alessandro, *Origini del Teatro in Italia*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1877.

d’Ancona, Alessandro, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1872.

Egidio, Aurora, *Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, vol. III/2, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Eposito, Raffaele, *Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, vol. III/3, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Goldfaden, Abraham, *Bar-Kochba*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Goldfaden, Abraham, *Di Kishefmakherin*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Goldfaden, Abraham, *Shulamith*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Harshav, Barbare – Harshav, Benjamin (Eds), *Marc Chagall and the Jewish Theater*, Guggenheim Museum, New York 1992.

Kafka, Franz, *Tagebücher* (1948), it. tr. *Diari*, Ed. Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1977.

Lacerenza, Giancarlo (ed.) *Il Dibbuk fra tre mondi*.

Saggi, vol. III/4, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Lacerenza, Giancarlo, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, vol. III/1, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Magris, Claudio, *Lontano, da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971.

Massino, Guido, *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, Bulzoni, Roma 2002.

Richetti, Giorgio Romano, *Teatro in Israele*, Cappelli, Bologna 1960.

Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* [1921], trad. it. *La stella della redenzione*, Ed. Gianfranco Bonola, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1985.

Sandrow, Nahma, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theatre*, Harper&Row, New York 1977.

Scholem, Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* (1957), it. tr. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Ed. Guido Russo, il Melangolo, Genova 1986.

Sitografia

Yiddish Digital Library <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/digital-yiddish-library>

Amherst Massachusetts University Yiddish Library <https://www.yiddishbookcenter.org>

Notes

1 Titolo della tesi era *Alessandro Fersen ovvero la ritualità del teatro come descensus ad infera*, relatori Ferruccio Marrotti e Silvia Carandini, Università La Sapienza di Roma, 1987. Una parziale rielaborazione dei contenuti della tesi è in Bertolone (2009: 65-77).

2 Bruce Myers, nato a Manchester nel 1942, è mancato a Parigi il 15 aprile 2020.

3 Cfr. <https://vimeo.com/398459499> web (ultimo accesso 27/08/2020).

4 Al *Purimshpil*, la spettacolarità rituale che prevede la lettura della *Megillah*, il libro di Esther, era dedicato un illuminante saggio di Ahuva Belkin “Habit de fou nel *Purimshpil?*”, pubblicato in (Bertolone – Quercioli 2006). Il *Purimshpil* è in seguito stato riconosciuto dall’Unesco come parte del Patrimonio Immateriale dell’Umanità.



Cfr. web http://www.pourimshpilunesco.eu/?page_id=324&lang=en (ultimo accesso 30/08/2020).

5 I copioni sono conservati nel Fondo Alessandro Fersen del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. L'istituzione ha accolto i materiali provenienti dall'abitazione romana di Fersen nel luglio 2002, da me suddivisi in faldoni e recanti titolazione dei manoscritti.

6 A Bashevis Singer sui palcoscenici italiani è dedicato il mio saggio (cfr. Bertolone 2005: 177-188).

7 Colgo l'occasione del suo nominativo per esplicitare la problematica riguardante la traslitterazione dallo yiddish in italiano. In questo caso la traslitterazione tiene conto delle norme dello YIVO di New York, mentre per altri casi ho optato per versioni comunemente diffuse, a cominciare da Marc Chagall, anche se meno corrette in senso filologico.