



Consonanze 5

SOGNO E SURREALE NELLA LETTERATURA E NELLE ARTI EBRAICHE

a cura di Erica Baricci



Sogno e surreale
nella letteratura e nelle arti ebraiche

A cura di Erica Baricci

Ledizioni

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

5

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Giuglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-552-4

Sogno e surreale nella letteratura e nelle arti ebraiche, a cura di Erica Baricci

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	5
SARA FERRARI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Sognare per sopravvivere: Marc Chagall	11
SILVIA VEGETTI FINZI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA	
I sogni di Yosef	19
RAV ALFONSO ARBIB - RABBINO CAPO DI MILANO	
Il sogno nella letteratura post-biblica	21
MARIA MAYER MODENA - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
La notion de <i>Meleket ha-shir</i> ou 'L'art de la poésie' dans le <i>Sefer ha-Shir</i> de Todros Todrosi	29
FRANCESCA GORGONI - INALCO (PARIGI)	
Il volo della farfalla: due storie ebreo-americane di Cynthia Ozick	43
CARLO PAGETTI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
"Allora dischiusi gli occhi al sogno". L'incontro con i defunti nella poesia ebraica della <i>Shoab</i>	53
SARA FERRARI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Fantasie oniriche e allucinazioni tragiche nella <i>pièce Ha-yeled holem</i> di Hanokh Levin	77
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	
Il fascino del surreale nella prosa di Etgar Keret	85
GABRIELLA STEINDLER MOSCATI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE	
"Messaggi da altri mondi". La dimensione onirica nell'opera di Myriam Moscona	91
ALESSIA CASSANI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA	
Dietro e sopra la realtà. Un piccolo percorso tra Ebraismo e cinema	105
MINO CHAMLA - SCUOLA DELLA COMUNITÀ EBRAICA DI MILANO	

Il sogno secondo Filone di Alessandria GIUSEPPE LOZZA - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	117
Sognare Zeus in trono: reminiscenze classiche nel sogno di Mosè di Ezechiele Tragico GRETA CASTRUCCI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	129
La traduzione della <i>Hatavat-balom</i> ("il miglioramento del sogno") in giudeo-italiano MICHAEL RYZHIK - UNIVERSITÀ DI BAR-ILAN	149
"Per l'uomo che vuole vedere sua moglie in sogno": formule magiche e incantesimi dal Medioevo giudeo-francese ERICA BARICCI - FONDAZIONE UNIVERMANTOVA	163
Il sogno della "scala" da Giacobbe a Giovanni Climaco: un percorso tra arte ebraica e cristiana DAVIDE BIANCHI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO	185

Introduzione

Sara Ferrari
Università degli Studi di Milano

Disse rav Hisdà: “un sogno non interpretato
è come una lettera che non letta”
Talmud Bavli, Berakhot 55a

L'epigrafe, tolta da un esteso dibattito che il trattato talmudico di *Berakhot* dedica al tema del sogno, esprime forse più di ogni altro detto rabbinico la fascinazione ebraica per la dimensione onirica, la quale pressoché mai nell'ambito di questa cultura è considerata un fenomeno di scarso interesse.

Ciononostante, è altrettanto vero che nelle stesse pagine il *Talmud* sembra consegnarci una versione contraddittoria sull'argomento, avvertendoci della possibile insensatezza delle esperienze oniriche e del sostanziale relativismo legato alle loro interpretazioni. Tuttavia, le parole di rav Hisdà mostrano l'atteggiamento dominante nell'Ebraismo, che attribuisce al sogno anzitutto un'importante funzione comunicativa, quella di trasmettere fatti occulti dietro i quali di norma si cela la presenza del Dio unico, mostrando così una sostanziale affinità con la profezia, seppure su un livello minoritario.

Ovviamente, ciò non è prerogativa della tradizione culturale e letteraria dell'Ebraismo. I poemi omerici e altri testi dell'antichità classica, per citare esempi eccellenti, mostrano anch'essi come il sogno sia «uno strumento a disposizione degli dei che lo utilizzano per entrare in comunicazione con i mortali attraverso l'induzione nel dormiente di immagini ed emozioni, (...) per avvertire, costringere, ingannare, ammonire, favorire o ritardare i disegni del Fato».¹

Nondimeno la similitudine talmudica con la missiva, e quindi con un soggetto di natura testuale, «avente un obiettivo specifico, un destinatario certo e, probabilmente, anche un autore ben preciso»,² di fatto sancisce la straordinarietà della tradizione ebraica a tale proposito, riconducendoci ai suoi inalienabili fondamenti, in questo caso al dominio/urgenza dell'interpretazione.

A questo riguardo, l'atto interpretativo, però, va ben oltre la semplice necessità di conoscenza o apprendimento. Il sogno è un messaggio che

1. Ferrigno 2008, 72.

2. Niehoff 1992, 58.

l'individuo esperisce in maniera diretta, sensibile, quasi carnale e, di conseguenza, possiede un forte legame con la sua realtà effettiva, consentendogli di gettare uno sguardo più profondo su un ignoto avvenire o su un incerto presente e, magari, di intervenire per modificarlo. Così, come scrive Giulio Busi, «per una cultura come quella giudaica, che aveva fatto dell'interpretazione il proprio sostegno, anche la spiegazione dell'immaginario onirico divenne un atto di fondazione della realtà»,³ spesso nel tentativo di (ri)costruirne una alternativa a quella esistente, talvolta dal valore salvifico.

Il sogno, infatti, è la porta più prossima verso quanto travalica il mondo sensibile, il surreale, il regno che si trova, appunto, sopra la realtà, dove l'immaginazione e la fantasia, meravigliose armi contro la barbarie della storia, costituiscono la sola legge vigente. Eppure, se il sogno è "istituzionalizzato" dalle fonti tradizionali, *in primis* dalle narrazioni bibliche all'interno delle quali, com'è noto, esso trova una straordinaria realizzazione, la categoria più generica del "surreale" può suscitare, invece, alcune problematicità, soprattutto riguardo agli esiti di pratiche magiche o negromantiche, le quali oscillano perennemente tra il divieto teorico e l'effettivo utilizzo. Ciò, in ogni caso, non ha impedito che nella cultura ebraica vi fosse una massiccia presenza di spiriti, angeli, *dybbuk* e di altre più o meno misteriose creature, oltre che di situazioni surreali se non del tutto irrazionali, folli, come mostra la tradizione del "mondo alla rovescia", quella solida ed «essenziale struttura portante»⁴ in particolare della letteratura *yiddish*, destinata a irradiare la propria influenza sulla giovane narrativa israeliana.

Dai saggi presenti in questo volume, il quale raccoglie gli atti di un convegno omonimo svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano nel novembre 2014, emerge quindi un mosaico di testimonianze copioso e affascinante, un percorso che attraversa i diversi aspetti della produzione culturale ebraica – letteratura, arte, musica, filosofia e, più recentemente, cinema – durante ogni periodo storico e in ogni possibile collocazione spaziale, talvolta aprendo scenari inattesi e altrove confermando orizzonti già conosciuti ma non per questo privi di un inesausto interesse. Ne è una prova il notevole successo riscosso da due mostre che la città Milano tra il 2014 e il 2015 ha dedicato a Marc Chagall, artista visionario la cui fama internazionale è consolidata ormai da decenni. Nelle tele di Chagall, le cui figure appaiono perennemente sospese in un incantato equilibrio, sogno e immaginazione sono uniti da un vincolo profondo che ci parla di vita e di sopravvivenza seppur nella cornice di un amaro destino e, come avviene, inoltre, presso un altro luminare dello spazio onirico, Sigmund Freud, ci guidano in un viaggio a ritroso nel tempo nelle piccole comunità ebraiche dell'Europa Orientale, di tradizione mistica chassidica (S. Vegetti Finzi).

3. Busi 1999, 88.

4. Mortara Di Veroli–Quericioli Mincer 1996, 186.

Tuttavia, nella tradizione ebraica relativa al sogno il punto di riferimento costante è indubbiamente la Bibbia. In particolare non è possibile esimersi dalle vicende di colui che in *Genesi* è definito *ba'al ha-chalomot*, “il signore dei sogni”, ossia Yosef-Giuseppe. Grazie alle sue doti non solo di sognatore ma anche di interprete, la storia onirica del primogenito di Giacobbe e Rachele definisce alcuni aspetti assolutamente fondamentali del sogno nell'Ebraismo, quale la provenienza divina di questi messaggi notturni, e ne testimonia, poi, la natura progettuale e quindi viva, concreta (A. Arbib).

Com'è già emerso in precedenza, tanto nella letteratura biblica quanto in quella post-biblica il sogno svolge sovente una funzione profetica, benché ciò non esaurisca l'intero spettro delle possibilità. Spesso il sogno si proietta, infatti, come un ponte tra i vivi e i morti, tra il regno della luce e quello delle tenebre, vale a dire due ambiti che, secondo la tradizione, andrebbero tenuti ben distinti e separati, al fine di evitare pericolose commistioni. Il ruolo del sogno, però, non rimane confinato unicamente nell'ambito della comunicazione, sia essa divina, profetica o umana. Già il *Talmùd* e la *Qabbalà* avevano sottolineato l'esistenza di un nesso importante tra sogno e psiche, idea che, più tardi, sarà nuovamente valorizzata dalla dottrina chassidica, la quale desidera restituire l'uomo all'intima verità della dimensione onirica, nel preciso intento di svelargli gli accessi più reconditi del suo animo e, dunque, di ricondurlo a se stesso (M. Mayer Modena).

I temi del sogno e del surreale arrivano, inoltre, a toccare questioni più “tecniche” quali la capacità creativa, l'arte, la poesia e la loro essenza. In età medievale, nel territorio puro della filosofia, Ebraismo, Islam e cultura greca s'incontrano in un fiorire di prestiti e d'influenze reciproche, i quali emergono in maniera significativa nell'ambito della traduzione. Ad esempio, nella traduzione ebraica del *Commento* di Averroè alla *Poetica* realizzata da Todros Todrosi, scopriamo come le categorie di reale e surreale si diversifichino nelle diverse tradizioni, grazie all'analisi di un termine fondamentale, l'ebraico *mel'akhab* (F. Gorgoni).

È, però, la letteratura moderna e contemporanea a svolgere un ruolo di primo piano nell'elaborazione di questi temi. Sono per lo più le tragedie della storia, come la *Shoah*, le persecuzioni, le guerre e altre ferite ancora aperte, a spingere lo scrittore verso forme narrative e poetiche che esulano dalla realtà, nel tentativo di trovare risposte artistiche altrimenti difficili da conseguire. Sogno e surreale divengono quindi territori d'elezione in cui ricercare un barlume di speranza altrimenti assente. Così, nel celebre romanzo *The Messiah of Stockholm* (1987) della scrittrice americana Cynthia Ozick, complice la trama, basata su un avvincente enigma legato allo scrittore Bruno Schultz, il surreale si mescola all'elemento storico popolando la città svedese di lunghe ombre misteriose (C. Pagetti).

Nella poesia ebraica della *Shoah*, il dolore per le perdite affettive subite durante lo sterminio prende forma nell'incontro con i defunti, il quale permette

a quanti non hanno vissuto direttamente lo sterminio di elaborare sofferenze e sensi di colpa che la luce del giorno rende opprimenti e insopportabili (S. Ferrari).

Nella *pièce* *Ha-yeled bolem* il poeta e drammaturgo israeliano Hanokh Levin offre al proprio pubblico lo spettacolo crudele di un mondo contemporaneo alla deriva, sebbene il lirismo onirico che caratterizza l'intera opera apra a un'immortalità la quale non esclude del tutto la speranza (M. Mazzocchi Doglio). La prosa di Etgar Keret, al contrario, dichiaratamente ispirata alla narrativa *yiddish*, scava nella realtà della vita d'Israele, puntando l'indice verso l'assenza dei grandi ideali che l'hanno animata in passato. Dai suoi racconti brevi e stralunati emerge una Tel Aviv bizzarra, gremita di anti-eroi decisi a spezzare la *routine* con gesti folli e surreali, che testimoniano, però, l'amore per la sopravvivenza emotiva (G. Moscati Steindler).

Più indietro nel tempo risale, invece, il romanzo *Tela de sevoya* (2012) della scrittrice messicana Myriam Moscona, che attraverso i sogni e le dimensioni inesplorate della coscienza parte alla ricerca delle proprie radici familiari e linguistiche, raggiungendo la culla originaria dell'Ebraismo sefardita, la Spagna medievale, quella della cosiddetta "età dell'oro" (A. Cassani).

Il cinema ebraico è ricco di molteplici offerte ed espressioni, eppure l'analisi di pellicole molto diverse tra loro quali il pluripremiato *A serious man* di Joel e Ethan Coen (2009) e *The Possession* di Ole Bornedal (2012), una rielaborazione *horror* della leggenda del *dybbuk*, conferma un'altra volta l'importanza fondante delle categorie di sogno e surreale, le quali risultano sempre foriere di illuminazioni inattese e rivelatrici (M. Chamla).

Una trattazione separata meritano testimonianze di provenienza ebraica redatte in seno ad altre culture dominanti, come quella greca, ad esempio. Anche nella trattazione dei temi del sogno e del surreale, infatti, esse mostrano il continuo arricchimento prodotto dalla sovrapposizione delle differenti tradizioni. Nel trattato *de somniis*, Filone Alessandrino, attentissimo lettore della Bibbia, conoscitore della tradizione ebraica e insieme della cultura classica, si serve del ben noto metodo ermeneutico dell'allegoria, conciliando la *Toràh* con il platonismo e lo stoicismo, con chiari intenti edificanti (G. Lozza). Altrettanto evidenti sono le reminiscenze classiche nel sogno di Mosè di Ezechiele Tragico, tramite le quali l'autore ebreo desidera onorare non solo la propria appartenenza religiosa, bensì anche la cultura greca, parte di un'eredità artistica e culturale irrinunciabile (G. Castrucci). L'episodio narrato in *Genesi* 28, meglio conosciuto come "la scala di Giacobbe", ha dato vita a un'autentica tradizione in ambito artistico, al punto che è possibile tracciare un'affascinante percorso tra arte ebraica e cristiana, dal ciclo pittorico della sinagoga di Dura Europos fino alle miniature del monaco e santo bizantino Giovanni Climaco, sebbene in età patristica al testo biblico si sovrapponga l'interpretazione allegorica della scala come esperienza ascetica (D. Bianchi).

L'età medievale ha, invece, visto fiorire numerosi idiomi ebraici, differenti a seconda della collocazione geografica, nei quali sono stati redatti testi di straordinario interesse, talvolta persino curiosi. Spesso essi costituiscono la traduzione o la rielaborazione di originali ebraici di genere liturgico-sacrale, come la *Hatavat-halom*, la preghiera avente l'obiettivo di migliorare un sogno non particolarmente positivo. L'esistenza stessa di una simile preghiera attesta ulteriormente il valore attribuito ai sogni e, al tempo stesso, la capacità dell'uomo di intervenire su di essi, in questo caso tramite la preghiera. Il capovolgimento del messaggio onirico è esemplificato nella versione giudeo-italiana della preghiera stessa, dove la traduzione avviene proprio rovesciando la parola, testimonianza della solida propensione al gioco linguistico degli ebrei italiani (M. Ryzhik).

Il Medioevo è stato, inoltre, l'età della magia, di incantesimi, amuleti e ricette in qualche caso stravaganti, ad esempio per evocare in sogno la propria moglie. Incantesimi e formule presenti a tale proposito nel giudeo-francese costituiscono un argomento suggestivo sotto vari aspetti, non ultimo quello linguistico, che contribuisce a mostrare l'inesauribile creatività e il dinamismo di questo idioma (E. Baricci).

In conclusione, per quanto possano apparirci distanti dall'esile concretezza delle nostre esistenze, sogno e surreale sono dimensioni fondamentali della vita umana e la cultura ebraica, attraverso i secoli, ha saputo darne un'interpretazione unica nel suo genere.

Bibliografia

- Busi 1999 = G. Busi, *I simboli del pensiero ebraico: lessico ragionato in settanta voci*, Torino 1999.
- Ferrigno 2008 = G. Ferrigno, *Il sogno come comunicazione*, «Rivista di Psicologia Individuale» 64 (2008), 71-85.
- Mortara Di Veroli–Quercioli Mincer 1996 = E. Mortara Di Veroli, L. Quercioli Mincer, *Il mondo yiddish: saggi*, «La Rassegna Mensile di Israel» 2 (1996).
- Niehoff 1992 = M. Niehoff, *A Dream Which Is Not Interpreted Is like a Letter Which Is Not Read*, «Journal of Jewish Studies» 43, 1 (1992), 58-84.

Sognare per sopravvivere: Marc Chagall

Silvia Vegetti Finzi
Università degli Studi di Pavia

I termini “sognare” e “sopravvivere” sottendono un nesso, non immediatamente evidente, che cercherò di spiegare proiettandoli indietro nello spazio e nel tempo sino a giungere nelle piccole comunità ebraiche dell'Europa Orientale, di tradizione mistica chassidica. Credo che quello sfondo ci aiuti a comprendere, come vedremo, la funzione salvifica attribuita da Freud e Chagall al sogno e all'immaginazione.¹

Il padre di Freud, figlio di un rabbino chassidico, proveniva dalla Galizia, mentre i genitori di Chagall risiedevano da generazioni in Bielorussia. In quei piccoli villaggi la minoranza ebraica, priva di rappresentanza politica e istituzionale, viveva sotto la costante minaccia di *pogrom*, esosi balzelli ed editti arbitrari che mettevano costantemente a rischio la sua stessa sopravvivenza. Conservare, in terra straniera, memoria della propria storia e della propria cultura, affermare un'identità diversa e, per altri, incomprensibile, non abiurare la fede dei padri costituiva un impegno che animava ogni minimo gesto, infondendo un'aura di sacralità alla modesta vita quotidiana.

Sarà proprio quella precarietà ad attivare, come vedremo, processi psichici destinati a plasmare la mentalità e la cultura moderna provocando un'ipertrofia dell'interiorità. «Nonostante l'estrema lontananza di quella cultura forse è possibile, osserva Walter Benjamin, attingere alle risorse ermeneutiche del misticismo chassidico per decifrare i segni della contemporaneità».²

Nella *Interpretazione dei sogni* (1900), Freud ricorda che, durante la sua infanzia, il padre gli fece questo racconto:

Quando ero giovanotto – mi disse – un sabato andai a passeggio per le vie del paese in cui tu sei nato. Ero ben vestito, e avevo in testa un cappello di pelliccia, nuovo. Passa un cristiano e, con un colpo, mi butta il cappello nel fango urlando: “giù dal marciapiede, ebreo!”.
“E tu che cosa facesti?” domandai io.

1. Vegetti Finzi 1995, 243-278.

2. *Ibid.*, 247-248 Si rinvia anche a Calimani 1996.

“Andai in mezzo alla via e raccolsi il cappello” fu la sua pacata risposta.³

Chi è colui che si china a raccogliere il cappello nel fango?

Se questo è un uomo, non è certo un signore nel senso aristocratico del termine, che avrebbe risposto con ira all’offesa, sfidando a duello l’avversario, non un servo, addestrato all’obbedienza, né un suddito per il quale la subordinazione è una necessità e neppure un cittadino, che si sarebbe appellato alla Legge per ottenere giustizia. Jacob Freud è un’altra cosa rispetto a queste figure della storia d’Europa: è un ebreo, una presenza marginale ma destinata ad assumere valore emblematico della condizione umana. Come il servo, anche l’ebreo subisce prevaricazioni e soprusi: ma, nonostante l’apparente somiglianza dei loro comportamenti, la sua morale è profondamente diversa.

L’etica dell’ebreo chassidico consiste, secondo Harold Bloom, nel riconoscersi “diverso” e “altrove”.⁴ Un altrove che, secondo la psicologia mistica, non è esterno ma interno ai più intimi moti dell’anima perché,

scendendo nelle profondità del suo essere, l’uomo attraversa tutte le dimensioni del mondo; in se stesso abbatte tutte le barriere che separano mondo da mondo e sfera da sfera; in se stesso trascende i limiti dell’essere creato, li annulla, per scoprire finalmente – senza uscire mai da sé – nel cosiddetto mondo superiore, che Dio è “tutto in tutto” e che non vi è nulla al di fuori di Lui.⁵

1. *L’altrove*

Uno dei termini più ricorrenti nella letteratura contemporanea, “altrove”, rappresenta la cifra costitutiva dell’identità ebraica, il crogiuolo immaginario ove, dopo la diaspora, si elabora da secoli la sua identità.

Si tratta, per un popolo senza terra, di mantenere viva la memoria del passato per garantire la propria identità dopo essere diventato nomade per necessità. Per Freud quella dislocazione assume la configurazione dell’Inconscio, un luogo della mente ove convergono storia individuale e storia collettiva, il passato della memoria e il futuro del desiderio.

Caratteristiche dell’inconscio sono: assenza del principio di non contraddizione, mobilità degli investimenti libidici che si spostano da una rappresentazione all’altra, atemporalità e sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica.

In se stessi i processi inconsci sono inconoscibili, addirittura «inesistenti» dice Freud, ribadendo il carattere ipotetico della sua toponomastica, ma possiamo scorgere in atto nella dinamica dei sogni.

3. Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1966), 14. La correzione della traduzione è mia.

4. Bloom 1981, 54.

5. Scholem 1993, 345-346.

La stessa che organizza l'opera di Marc Chagall, la più prossima a Freud, la più fedele alla scenografia del teatro psicoanalitico.⁶

Tra le quinte del sonno si rappresentano l'ordito della nostra vita e le trame della nostra storia in una commistione che solo il lavoro analitico può districare sottraendole alla manipolazione della censura. Benché l'Inconscio sfugga a ogni geometria e cronologia, quando i suoi contenuti raggiungono la coscienza e diventano narrabili, sono costretti a inserirsi nelle coordinate della razionalità, nelle categorie logiche del linguaggio. Anche l'anarchica iconografia di Chagall non può non essere letta, con effetto regolatore, come la pagina di un libro: dall'alto al basso, da sinistra a destra.

Di fronte a contenuti che si presentano come enigmatici, viene spontaneo tradurli in una narrazione, linearizzarli in una sequenza temporale che li renda comprensibili e condivisibili.

Una volta che il contenuto del sogno è stato rappresentato e, sotto forma di parole o d'immagini, predisposto alla comunicazione, i suoi enigmi chiedono di essere interpretati.

L'interpretazione, spontanea o intenzionale, non è un procedimento superfluo ma una necessità, in quanto perseguire la verità è per gli uomini un bisogno vitale. «Di menzogna si muore» sostiene Bion, implicando anche il non detto e il non dicibile.⁷

Il cosmo, che le tele di Chagall ci hanno lasciato in eredità, non è mai stato realmente percepito né concretamente vissuto. In quanto appartiene all'impossibile, vaga in uno spazio indeterminato e in un tempo indefinito, tuttavia non è mai puro inconscio, memoria impersonale, perché esperienze soggettive, remote e attuali, lo organizzano e storicizzano. Sarebbe riduttivo imprigionarlo nella sola dimensione onirico-fantastica perché Chagall è anche nella realtà, nell'autobiografia e nella storia. Agli occhi dello spettatore risulta immediato e intuitivo collocare un suo dipinto negli anni trascorsi a San Pietroburgo piuttosto che in Germania, in Francia o negli Stati Uniti, prima o dopo la fine della guerra. Eppure, per quanto le sue tele si inseriscano in determinate coordinate spazio-temporali, la sacralità che le pervade le consacra all'eternità. Chagall partecipa alle travolgenti tragedie del suo secolo, le patisce e al tempo stesso le trascende in nome degli elementi universali e perenni della natura umana.

Il corpus delle sue opere ci restituisce un patrimonio, conscio e inconscio, di simboli, pittorici, verbali, iconici, musicali, a disposizione di tutti. Ma solo gli artisti sanno calarsi in quegli archivi e, sottraendoli al caos e all'indeterminato, selezionarli e introdurli nel laboratorio della mente, ove saranno elaborati in modo unico, originale, irripetibile. Sarà poi necessario sottoporli alla resistenza della materia: per i pittori, la tela, la cornice, i colori. A differenza della pittura psicopatologica, prodotta dalla follia, quella artistica, per quanto possa utilizzare

6. Cf. Gaddi-Petrova 2009.

7. Bion 1972.

processi irrazionali, è sempre frutto di una elaborazione secondaria razionale e cosciente, rivolta a un dialogo con gli altri, siano rappresentati dalla tradizione, dagli artisti coevi o dai fruitori presenti e futuri.

Così intesa, l'arte costituisce la forma più complessa di sapere, esperienza e relazione. La sua capacità di sondare l'Inconscio e di recuperare quanto vi è sedimentato di individuale e collettivo la rende paradigmatica della conoscenza umana. Ma non tutto ciò che abbiamo sognato, pensato e vissuto si riversa nella coscienza, permane comunque un residuo immemore di esperienze non rappresentabili, irraggiungibili, irrecuperabili. Come osserva Freud, l'ombelico del sogno comunica con l'ignoto.

È quindi sullo sfondo del "nulla" (che Malevic raffigura con un quadrato dipinto di bianco) che Chagall apre le porte della notte. I suoi quadri evocano un altrove che rinvia a procedere oltre, a raggiungere ulteriori alterità, in un perenne gioco di rimandi e di contaminazioni. Come ogni utopia il suo mondo è alternativo rispetto all'esistente, ma si tratta di un'utopia aperta perché, non solo quell'isola non c'è ma, plastica come una colata di lava, muta continuamente la sua configurazione.

2. L'immaginazione chassidica

Nella nostra esperienza, i pensieri del sonno differiscono da quelli della veglia per il disordine cognitivo ed emotivo che li contraddistingue e, salvo qualche effetto di perturbante trascinarsi, noi passiamo dall'uno all'altro chiudendoci la porta alle spalle.

Nella tradizione chassidica invece questa antinomia non esiste e la contrapposizione tra la notte e il giorno lascia il posto a una dimensione intermedia ove l'immaginazione non teme di utilizzare l'assurdo per dire l'indicibile. Il gallo di Chagall canta nella notte più nera e lo splendore dei fiori provenzali si affianca al remoto villaggio russo, impastato di freddo e di fango. Franco Borgogno così presenta, nella sua Prefazione, il contributo dell'operaromano di T. Keve :

(...) basata su documenti autentici, innanzitutto mostra e testimonia lo straordinario *melting pot* di fantasia e logica, di magia e razionalità, di intuizione e calcolo, di realtà complesse dell'esperienza e di costrutti privi di contraddizioni da cui sorge la scienza moderna e la medesima psicoanalisi, assegnando all'*intelligenza* ebraica dell'Europa centrale il fondamentale ruolo che essa ha avuto nell'evoluzione delle idee e delle visioni del nostro secolo.⁸

Mentre la cultura occidentale considera la fantasia come qualche cosa di infantile e di superfluo, un'illusione destinata a sparire a contatto con la realtà

8. Borgogno 2005. Si rinvia anche a Meghnagi 2002.

materiale, per la mistica ebraica si tratta di una facoltà performativa, creativa, divina.

Secondo la tradizione kabbalistica, in particolare nella versione offerta da Luria a metà del '500, la creazione del mondo è rimasta incompiuta perché Dio si è prematuramente ritirato in se stesso, la sua luce si è contratta, e le lettere del suo nome, semi dell'universo, sono deflagrate, per un eccesso di potenza, in elementi frammentari e caotici che solo una razionalità mistico-intuitiva può cogliere.⁹

Spetta da allora in poi all'uomo portare a termine l'opera del creatore tramite una messa in ordine dei suoi elementi, mai conclusa una volta per tutte. Il passaggio dal Caos al Cosmo si configura come una trasformazione perennemente aperta alla creazione e alla rielaborazione.

Nel tempio dell'immaginario mistico, il mondo si estende in una dimensione intermedia tra il dentro e il fuori, tra la realtà psichica e la realtà oggettiva, parimenti incisive e determinanti.

Per Freud i sogni, a occhi chiusi o aperti, sono tentativi, non sempre riusciti, di esaudire i nostri desideri e la fantasia, compresa quella che si realizza nell'arte, svolge una funzione di riparazione in quanto permette di cicatrizzare le ferite della vita e di esaudire mentalmente i desideri che ci sono interdetti realmente.¹⁰ In quanto conforto e rimedio, la fantasia viene suscitata e alimentata dal dolore, dalle frustrazioni e dalle delusioni dell'esistenza. Se questa è la sua funzione, si capisce come fosse sollecitata e rattivata dalle misere condizioni sociali e dalle tensioni psichiche che affliggevano gli Ebrei orientali. Descrivendo quelle comunità, scrive Henri F. Ellenberger: «Il tratto principale era la paura, paura dei genitori, degli insegnanti, dei mariti, dei rabbini, di Dio e soprattutto dei gentili».¹¹ Ma, come abbiamo visto nella pacata reazione del padre di Freud, quel mondo non era tutto. C'era comunque un "altrove", costituito dall'immaginario condiviso, in cui era possibile conservare dignità e orgoglio. E Chagall, da grande visionario, è quella dimensione che recupera e ricrea utilizzando una sorta di onnipotenza mistica e alchemica per riportare alla luce un mondo sommerso, mai esistito nelle forme con cui lo rappresenta, eppure ancora capace di coinvolgerci ed emozionarci. La grandiosità della sua opera ci convince, se ancora ce ne fosse bisogno, che alle ristrettezze del mondo reale può corrispondere un'espansione del mondo mentale.

Tutti gli uomini fantasticano, ma l'ebreo abita l'immaginazione, ne fa la sua dimora, e la utilizza, come descrive Freud nel *Motto di spirito*, per esprimere impulsi erotici e aggressivi che, se non fossero stravolti dall'assurdo e mediati dall'ironia, potrebbero incrinare la coesione della comunità e la sicurezza personale.¹²

9. Bakan 1977.

10. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1972).

11. Ellenberger 1976, vol. II, 485.

12. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1972).

Le fantasie, dice Freud, si svolgono entro le trame della cultura, ma la materia prima è costituita dalle pulsioni infantili, rimosse dallo sviluppo sessuale, dalla morale e dall'educazione. La loro funzione è di mettere in scena il desiderio, indissolubilmente legato al divieto, e di appagarlo mentalmente. Ed è proprio il divieto – prima di tutto l'interdizione, prescritta dalla Bibbia, di rappresentare la figura umana – il motore dell'espressione artistica di Chagall. La sua opera è sempre trasgressiva perché, sollevando le barriere imposte dalla censura, rende pervia la membrana che separa l'inconscio dalla coscienza. I fantasmi che attraversano la sua mente vengono accolti sulla tela che, senza irrigidirla in una ortopedia correttiva, li dispone in una segreta cosmogonia ove coesistono, come nella mitologia chassidica, il bene e il male, Dio e il Demonio.

Analizzando il proprio procedimento pittorico, Chagall osserva: «dipingo come addormentato, in sogno»; nei suoi quadri convivono i contrari, coesistono le contraddizioni, si contaminano le forme. Nella sua notte brillano il sole e la luna, la vacca è un agnello, il maschile è anche femminile, la sposa è bifronte, gli amanti si separano restando uniti, gli occhi sono aperti e chiusi, ebraismo e cristianesimo si fondono, morti e vivi convivono in una illimitata accoglienza dell'essere e del nulla.

Nel suo procedere, l'immaginazione chassidica si separa dalla realtà mondana e la guarda da lontano, dall'alto di un pianeta raggiunto con l'aeronave della fantasia, dove la paura viene esorcizzata dall'immediatezza dei sensi, dal piacere di esistere nonostante tutto, dalla possibilità di godere di quello che Raboni definisce «il reliquiario del poco». «L'Ebreo è per la gioia e la gioia è per l'ebreo» scrive Freud alla fidanzata Martha il cui nonno, rabbino capo della comunità di Amburgo, sosteneva: «L'ebreo è fatto per il godimento». Chagall simbolizza quella felicità semplice e immediata nel violino, nel muso dolce della giumenta, nel volo degli uccelli, nell'abbraccio degli sposi, nel colore dei frutti, nella luce dei fiori. Solo le persecuzioni antisemite metteranno in crisi quel mondo ideale.

Scrivendo infatti nel 1938: «Devo dipingere la terra, il cielo, ciò che porto nel cuore, la città in fiamme, la gente in fuga, i miei occhi pieni di lacrime».

Un mese dopo la salita di Hitler al potere, nell'aprile del 1933, la pittura di Chagall era stata stigmatizzata come l'emblema dell'arte degenerata e il suo quadro, intitolato «Il rabbino», mandato al rogo con quelli di Klee, Kandinskij, Otto Dix, George Grosz. Nel maggio successivo bruciano, a Berlino, le opere di Freud.

Perché i nazisti considerano così pericolosa l'opera di Chagall? Suppongo vi scorgano la più compiuta rappresentazione dell'"altrove", di un mondo incollocabile, che sfugge al loro controllo, che si sottrae al dominio dell'Essere, alla realizzazione dello Spirito hegeliano di cui Hitler si riteneva rappresentante ed esecutore.

Sappiamo, dalla recente pubblicazione dei *Quaderni neri*,¹³ che la colpa più grave che Heidegger imputa all'ebreo è l'oblio dell'Essere. In nome di un antisemitismo metafisico, non condanna tanto la razza, la mobilità, l'accumulo, l'usura e la diversità degli Ebrei, quanto l'inganno che essi perpetrano contro lo Stato per il solo fatto di non appartenervi, di essersi mentalmente dislocati altrove, come sostiene Carl Schmitt, di sentirsi "estraniati" dal mondo. Stretto in un chiasma, l'ebreo è altrove perché perseguitato ed è perseguitato perché altrove. Mentre gli si impedisce l'integrazione, gli si imputa l'alienazione.

«Nel non-essere dell'ebreo» scrive Donatella Di Cesare «risuona già l'annientamento», l'autoannientamento secondo la sconvolgente affermazione di Heidegger.

Una minaccia che Chagall coglie, con straordinario spirito profetico, già negli anni '20, tanto che, nella tela "Angelo cadente", del 1923, troviamo rappresentati i presagi della prossima tragedia.

Una tragedia che l'artista rappresenterà compiutamente nel 1945 dopo la sconvolgente scoperta dei campi di sterminio, nella grande tela "Apocalisse in Lilla".

Infine, nel quadro "don Chisciotte", che conclude la rassegna milanese, immedesimandosi nell'eroe visionario partito alla ricerca dell'ideale, Chagall invia dal suo pianeta lontano un messaggio di speranza alla Terra, a quel mondo che egli ha attraversato a rovescio, dalla parte notturna, ove tutto permane e tutto si trasforma. Considerata nel suo insieme, l'opera di Chagall si configura come un'illimitata trama dell'immaginario che rappresenta al tempo stesso la storia e l'autobiografia, il cosmo oggettivo e il microcosmo psichico, la perennità e la caducità del tempo.

Nel secolo delle grandi catastrofi, lo schermo della fantasia, fragile e forte, si erge come un baluardo contro l'ingiustizia e la violenza assicurandoci che, anche quando tutto sembra perduto, è possibile sopravvivere all'annientamento collocandosi "altrove", nel cuore segreto della mente, dove si conserva il potenziale di perennità della nostra travagliata umanità.

13. Di Cesare 2014.

Bibliografia

- Bakan 1977 = E. Bakan, *Freud e la tradizione mistica ebraica* (1958), Milano 1977.
- Bion 1972 = W.R. Bion, *Apprendere dall'esperienza* (1962), Roma 1972.
- Bloom 1981 = H. Bloom, *La kabbalà e la tradizione critica* (1975), Milano 1981.
- Borgogno 2005 = F. Borgogno, *Prefazione* a T. Keve, *Triad* (2000), Torino 2005.
- Calimani 1996 = R. Calimani, *I destini e le avventure dell'intellettuale ebreo (1650-1933)*, Milano 1996.
- Di Cesare 2014 = A. Di Cesare, *Heidegger e gli ebrei. I quaderni neri*, Torino 2014.
- Ellemerger 1976 = H.F. Ellemerger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica* (1970), Torino 1976, 2 voll.
- Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1972) = S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. V, Torino 1972.
- Freud, *Il poeta e la fantasia* (1972) = S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. V, Torino 1972.
- Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1966) = S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. III, Torino 1966.
- Gaddi-Petrova 2009 = M. Chagall, V. Kandinsky, K. Malevič. *Maestri dell'avanguardia russa*, a c. di S. Gaddi, E. Petrova, Milano 2009.
- Meghnagi 2002 = D. Meghnagi, *Tra Vienna e Gerusalemme*, Firenze 2002.
- Scholem 1993 = G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1941), Torino 1993.
- Vegetti Finzi 1995 = S. Vegetti Finzi, *Freud: dalla conoscenza delle passioni alla passione della conoscenza*, in Ead. (a c. di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari 1995.

I sogni di Yosef

Rav Alfonso Arbib
Rabbino capo di Milano

Uno dei momenti più importanti della storia di Yosef è l'interpretazione del sogno del Faraone. L'interpretazione del sogno è la seguente: si tratta di un sogno profetico che prevede per l'Egitto sette anni di abbondanza e sette anni di carestia e gli anni di carestia “divoreranno” gli anni di abbondanza facendoli dimenticare. È una profezia terribile, la prospettiva è una tragedia nazionale, è la fame, è la morte di migliaia di persone.

Yosef però non si limita a interpretare i sogni, suggerisce al Faraone una soluzione, un programma economico per cui gli anni di abbondanza alimenteranno gli anni di carestia. Yosef dice al Faraone che deve impegnarsi, deve svegliarsi e agire. Yosef non considera la profezia ineluttabile ma cerca di trovare una soluzione, cerca paradossalmente di non farla realizzare.

Il messaggio di Yosef è che non si subiscono passivamente i processi storici. La storia può cambiare e la storia del popolo ebraico lo testimonia.

Un *midrash* racconta che quando il Faraone decide di nominare Yosef viceré d'Egitto si scontra con le obiezioni dei ministri e dei maghi egizi lì presenti. Questi dicono che se Yosef deve essere re, deve conoscere settanta lingue. Yosef non le conosce. Dio però manda un angelo per insegnargli le settanta lingue. Ma Yosef non le impara. A questo punto l'angelo aggiunge al nome di Yosef una lettera del Nome di Dio, la *he*, e Yosef impara le settanta lingue e diventa viceré d'Egitto.

Che senso ha questo *midrash*?

I maghi e i ministri egizi sostengono che se si vuole governare una nazione bisogna conoscerne “la lingua”, cioè essere parte integrante della cultura e della civiltà di chi si governa. Yosef però, pur capendo che ciò è indispensabile, ha paura di entrare così profondamente nella cultura egizia, ha paura di perdere la propria identità in mezzo a quella grande cultura e quindi non impara le lingue. Nel momento in cui l'angelo aggiunge una lettera al suo nome, dunque, Yosef impara le lingue. Che senso ha l'aggiunta di questa lettera?

Innanzitutto si tratta di una lettera del Nome di Dio, nel nome di Yosef sono presenti, con l'aggiunta della lettera *he*, tre lettere su quattro del Nome di

Dio. Il messaggio potrebbe essere che per poterci addentrare in un'altra cultura dobbiamo innanzitutto rafforzare la nostra. Ma forse vi è qualcosa di più.

La lettera aggiunta è la *he* ed è la lettera con cui, secondo un altro *midrash*, Dio crea il mondo. È come se a Yosef fosse data la possibilità di leggere il mondo e la sua cultura attraverso quella lettera.

Credo che in questo *midrash* siano presenti alcuni elementi essenziali che riguardano il nostro rapporto con culture diverse da quella ebraica.

Il primo elemento è la presa di coscienza del problema che si esprime nella paura di Yosef. Ogni volta che si parla di paura scatta una specie di riflesso condizionato e ci viene subito detto che la paura è negativa, che è da vigliacchi, che è segno di debolezza. La paura è sicuramente negativa quando è paralizzante, ma è essenziale quando indica la presa di coscienza del pericolo. Il pericolo esiste ed è il pericolo dell'assimilazione, della perdita d'identità, della perdita di se stessi.

L'altro elemento presente in questo *midrash* è che il rapporto con culture diverse e il mondo circostante è inevitabile e per certi versi positivo. Per poterlo però affrontare senza perdere la propria identità è necessario essere capaci di guardare il mondo attraverso occhiali particolari, attraverso la lettera con cui Dio ha creato il mondo, attraverso il progetto della creazione che secondo i *Chakhamim* è la *Torah*.

Il sogno nella letteratura post-biblica

Maria Mayer Modena
Università degli Studi di Milano

Eva vede il sangue di Abele scorrere nella bocca di Caino che lo beve avidamente, mentre il fratello lo supplica di non prenderglielo tutto.¹

Questo drammatico sogno di Eva, tratto dalla *Vita di Adamo ed Eva*, testo apocrifo, può essere visto come simbolico, profetico, ma anche, e forse di più, come espressione di un sentimento di paura profonda, quella di una madre, la prima madre in assoluto, che si preoccupa, fino a intravederne le possibili terribili conseguenze, della situazione di rivalità fra due fratelli.

Ho scelto di iniziare con questa immagine, perché mi sembra che da questo esempio si possa partire per cercare di capire le differenze fra i sogni che ci riporta il testo biblico, solenni messaggi di ispirazione divina, e quelli la cui narrazione, come ad esempio questa, lascia ampio spazio al sentimento, e che troviamo nella letteratura post-biblica di età più tarda, anche se spesso riconducibile ad antiche tradizioni orali. Intendo per “letteratura post-biblica” essenzialmente i testi non accolti nel canone biblico ebraico, poi i testi midrashici, volti spesso a spiegare, a “riempire i vuoti” della narrazione biblica, e i testi compresi nel *Talmud*.

Nel caso del sogno di Eva, niente può far pensare a un episodio di “ispirazione divina”. Piuttosto veniamo ricondotti a una delle diverse concezioni del sogno riportateci dal *Talmud*, quella, precorritrice di idee moderne, espressa da R. Shemuel bar Nahmani, in nome di R. Jonathan: “Il sogno non mostra se non i moti dell’animo di chi sogna”.²

Alle diverse concezioni del sogno nel *Talmud* torneremo; ma mi preme qui sottolineare come si imponga un’altra osservazione: abbiamo qui il sogno di una donna. Come è stato già più volte osservato, i sogni biblici sono sempre sogni di uomini, quasi tutti molto importanti: la scala di Giacobbe, i sogni di Giuseppe a proposito dei suoi fratelli, quelli del re Salomone, ma anche di quelli di sovrani non ebrei, come quelli del Faraone che Giuseppe interpreterà, quello di Nabuccodonosor interpretato da Daniele. Comunque, sempre di uomini si tratta.

1. Cf. Ginzberg 1909, voll. I, 107 e V, 135 (*Vita Adae*, 23).

2. *Talmud Bawli*, *Berakbot* 55b e cf. *Dn* 2:29.

In epoca post-biblica, possiamo ricordare, accanto al sogno di Eva già citato, molti altri sogni di donne, come quello di Rebecca che solo in sogno capisce la vera natura di Esaù al di là dalle apparenze, cioè, nonostante le sue finte:³ ancora una volta l'intuito femminile; ancora una volta l'espressione del sentimento di una madre che teme che uno dei figli possa essere vittima dell'altro.

Diverso è il caso del sogno di Myriam, sorella di Mosè, che è vicino a quelli della tradizione biblica, in quanto profetico e di ispirazione divina. Il sogno fa da *pendant* a quello, analogo, del padre Amram; Myriam così racconta ai genitori: «Questa notte ho visto un uomo vestito di lino fino [un angelo?]: “Riferirai a tuo padre e a tua madre”, mi ha detto, “che colui il quale nascerà da loro sarà gettato nelle acque ma che per lui le acque si asciugheranno, per lui avverranno miracoli e prodigi: così egli riscatterà il mio popolo Israele, divenendo per sempre la sua guida”».⁴

Oggi sappiamo che Miryam ha senz'altro avuto, nelle più antiche tradizioni ebraiche, molta più importanza, come profetessa, di quanto le venga riconosciuto dal testo biblico: ce lo attestano i Rotoli del Mar Morto, dove si trova una versione del Canto di Myriam, ben più ampia del brevissimo testo attribuito a lei e al coro delle donne dalla narrazione del libro dell'*Esodo*. Il sogno che ho citato si può ben ricollegare a tali tradizioni, in quanto ci presenta, per la sorella di Mosè, una vera e propria visione profetica.

Il sogno di Myriam ci porta a osservare, per inciso, che in età post-biblica continua anche il filone, se possiamo dire, di tipo biblico: sono frequenti i sogni che contengono messaggi divini, spesso portati da angeli, come ad esempio il sogno di Abimelech, in cui un arcangelo con la spada sguainata spiega al re di Gerar che sta per unirsi a Sara e che lei è la moglie e non la sorella di Abramo, sogno questo particolarmente interessante in quanto collegato anche a una analoga visione collettiva diffusa a tutta la terra dei Filistei.⁵

Su questo tipo di sogni non ci soffermeremo, mentre sottolineeremo invece un'altra notevole innovazione, un'apertura verso l'aldilà che possiamo definire come la caduta di un tabù; nel testo biblico i defunti non compaiono mai, per rispettare quella divisione fra i due mondi, che è più volte espressa nei testi sacri: “Non sono i morti a lodare Dio, né quelli scesi sottoterra...” (*Sal* 115:17).

Citerò una illustrazione particolarmente significativa di tale atteggiamento, in cui l'importanza del divieto viene messa in luce dalla drammatica narrazione di un episodio di disubbidienza al massimo livello: quello della pitonessa di Endor in cui il re Saul alla fine dei suoi giorni cerca di riprendere contatto con Samuele nell'aldilà ricorrendo a quegli stessi riti che egli, il Re, aveva vietato.⁶

3. *Jub* 27:6.

4. Pseudo Filone 10.11; *Yerahmeel* 42:8.

5. Si veda Ginzberg 1909, vol. I, 258-259 e n. 190.

6. I *Sam* 28:6 e ss. E si confrontino le osservazioni di Hasan Rokem 1999, 214 e ss.

In età post-biblica, invece, abbiamo molti esempi di defunti che compaiono in sogno ai viventi per i più svariati motivi. Un esempio per tutti: vediamo il re Manasse comparire in sogno a rav Ashi e dimostrarci di essere stato un valente talmudista, anche se ciò non era riuscito a impedirgli di cedere all'idolatria.⁷

Il sogno appare quindi in quest'epoca come una possibilità d'incontro fra i vivi e i defunti, come dice R. Ishian: "un possibile ponte fra i vivi e i morti". Per altro molto interessante mi sembra il fatto che venga adombrata la possibilità che non solo i vivi possano incontrare i defunti, ma che tale opportunità sia reciproca:⁸ nel *Talmud* babilonese, infatti, è detto che i defunti, in sogno, possono sentire i vivi che li commemorano.⁹

Particolarissimo è poi il caso dei maestri che, in punto di morte, danno appuntamento ai discepoli in un loro sogno futuro, in due diversi episodi che potremmo definire "gemelli" nel *Talmud* babilonese, nei quali compaiono Rav Seorim, Rava e Rav Nahman.¹⁰

L'apparizione dei morti in sogno avrà poi notevole diffusione in periodi successivi della letteratura ebraica, ad esempio nei testi ashkenaziti di età medievale e rinascimentale, e in particolare di quelli di età hassidica.¹¹

Prima di lasciare l'argomento, va segnalato un caso a parte, quello del profeta Elia. Ricordiamo la sua particolarissima vicenda: come è noto, il profeta non è mai morto, ma è stato portato in cielo da un carro. Questo rende difficile una sua collocazione: è da considerarsi fra i vivi, fra i morti, fra gli angeli? È difficile inquadrarlo, anche se è forse la figura che compare più spesso nei sogni della letteratura post-biblica, e impersona la speranza che si possano risolvere tutti i problemi dei singoli e del popolo.¹² Non per nulla, in un antico *piyyut* cantato, secondo alcuni rituali alla fine del Sabato, si dice di lui: "Felice colui che ha visto il suo volto in sogno".¹³ Si segnalano inoltre parecchi riti magici rivolti allo stesso scopo.

Nella letteratura più tarda, saranno poi sempre più frequenti gli interventi del Profeta nei sogni di potenti nemici degli ebrei, per farli desistere dal loro atteggiamento ostile.

Fra i motivi nuovi attestati nella letteratura post-biblica, su cui vale senz'altro la pena di soffermarsi, è da segnalare sicuramente la grande importanza che assume l'interpretazione del sogno. Nel testo biblico, quando di questa si dà notizia, come nel celeberrimo esempio di Giuseppe e i sogni di

7. *Sanbedrin* 102b.

8. Hasan-Rokem 1999, 223.

9. *Talmud Babil.*, *Berakhot* 19a.

10. Cf. *Moed gatan* 28a in Hasan-Rokem 1999.

11. Cf. *ibid.*, 228.

12. Ginzberg 1909, vol. VI, 328 (PR 22, 111b) e 333-334.

13. Si veda in proposito *ibid.*, VI, 342.

Faraone, viene ribadito più volte che l'interpretazione viene dal Signore e questo chiude la questione.¹⁴

La letteratura talmudica, invece, è ricca di episodi che danno, come in altri ambiti culturali, una grandissima importanza all'interprete e all'interpretazione. Uno in particolare è sorprendente e ricco di possibili implicazioni. Lo troviamo nel *Talmud* gerosolimitano e nel *Midrash Eikhà rabbà*.¹⁵ Una donna che ha sognato che la trave della sua casa si è spezzata si rivolge a rabbi Eleazar per avere un'interpretazione; le viene risposto che avrà un figlio maschio. Così avviene. Il tutto si ripete una seconda volta. La terza volta Eleazar è assente, e gli allievi si sostituiscono a lui con un'interpretazione assolutamente diversa, prevedendo la morte del marito della donna. Al suo ritorno, sentito tutto, il Rabbi sentenza: "avete causato la morte di un uomo".

Si può naturalmente pensare a uno sfondo di tipo magico: l'interprete, scegliendo l'interpretazione fra le altre possibili, in quello che oserei definire il *reticulum symbolicum*, ha il potere di far realizzare quella e non un'altra, e questo ci ricondurrebbe alla problematica frase di R.Yohanan: כל החלומות הולכים אחר הפה [kol habalomot holkehim abare hapeh], letteralmente: 'tutti i sogni seguono la bocca', cioè quello che viene detto per interpretarli. In altre parole, i sogni si avverano secondo l'interpretazione.

D'altronde si potrebbero citare nella letteratura post-biblica molti esempi che attestano la presenza di veri e propri rituali magici, volti a provocare o a evitare sogni, spesso descritti in quanto formalmente vietati nel *Talmud*.¹⁶ Più tardi, nelle miscellanee medievali, essi saranno semplicemente proposti, senza soffermarsi sulla loro legittimità, come dimostra in questo stesso volume Erica Baricci.

Il moltiplicarsi di tali rituali ha con ogni probabilità portato alla formulazione della *Hatavat-halom*, la preghiera per il miglioramento del sogno, che, in sostanza, riconduce soltanto a Dio il potere di modificare in bene il significato e quindi l'esito del sogno, come analizzato da Michael Ryzhik in questi atti.

Tornando all'episodio di rav Eleazar, si potrebbe però pensare anche a una spiegazione molto più moderna: chi interpreta un sogno a chi l'ha sognato, ha gravi responsabilità nel far prendere coscienza di sentimenti, di impulsi o anche semplicemente di presagi. L'argomento è, per quanto a mia conoscenza, lungi dall'essere esplorato a fondo nei diversi campi e potrebbe dar luogo a molte riflessioni, ad esempio nell'ambito della psicoterapia. Allora: potere magico o acume psicologico dell'interprete?

Il dilemma torna anche per il procedimento che potremmo definire inverso: quello dell'indurre un sogno. Come negli episodi paralleli di rabbi Yehoshua ben Hananyà e di rabbi Shemuel, ai quali, rispettivamente,

14. Cf. Ex 40:8 e 41:16.

15. *Eikhà Rabbà*, I. Cf. anche Weiss 2013, 100-104.

16. *ibid.*, 42-50.

l'imperatore romano e il re persiano chiedono di predire i loro sogni futuri, vengono predetti in ambedue i casi sogni che rivelano la paura che possa trionfare il nemico: l'avverarsi della predizione (per quanto riguarda i sogni) è dovuto a un atto di magia, o alla capacità di indurre nei monarchi quello stato d'animo che si esprime poi nei sogni?¹⁷

Ma questo non può non condurci a cercar di far il punto a proposito delle diverse concezioni del sogno nel mondo ebraico dell'epoca, che ci sono per altro bene esemplificate e anche chiaramente espresse in vari passi del *Talmud*:

- a) Prima di tutto va ricordata la concezione tradizionale: il sogno è di origine divina e permette di conoscere qualcosa sul futuro, con tutte le conseguenze pratiche del caso (come nel caso dei sogni di incubazione).
- b) La seconda si colloca all'estremo opposto: il sogno è qualcosa che non ha realtà né importanza: come è detto in un passo del *Talmud*: "I sogni non hanno nessun significato, né in un modo, né in un altro".¹⁸ E se posso aprire una parentesi, le vicende semantiche della parola ebraica *halom* 'sogno', con la fortuna del significato 'fantasia, frottola', soprattutto nei *Jewish Languages*, gli idiomi ebraici, ci danno la misura di quanto questa concezione sia sempre stata presente: in giudeo-italiano *halom* significa praticamente il contrario della realtà che, involontariamente o anche volontariamente, si presenta tuttavia come una realtà. Qualcosa di simile si può dire a proposito dello *Yiddish haloymes*.
- c) Alla terza concezione abbiamo già accennato: nel *Talmud* babilonese,¹⁹ Shemuel bar Nahmani ci dice: אֵין מְרַאֲיִן לוֹ לְאָדָם אֲלָא מֵהִירְהוּרֵי לְבוֹ [*ein mar'in lo leadam ela mehirhurei libbo*] 'i sogni non mostrano all'uomo se non i moti profondi del suo animo', concezione che ci stupisce per la sua modernità, quantunque non isolata nel mondo antico: ritroviamo per altro già in Aristotele l'idea che i sogni siano prodotti individuali²⁰ e potremmo anche ricordare che già in Erodoto²¹ è accennata una concezione simile, a proposito del sogno di Serse, in cui un divino consigliere lo dissuade dall'invadere la Grecia, sogno spiegato poi da Artabano, come semplice riflesso delle preoccupazioni del giorno: si tratta forse qui della più antica espressione della teoria dei *Tagesreste*, i 'residui della giornata precedente'.²²

17. Hasan-Rokem 1999, 222.

18. *Talmud Bavli, Gittin*, 52a.

19. *Talmud Bavli, Berakhot* 55, 2.

20. Per i possibili confronti con il mondo classico, e soprattutto con Aristotele, si veda Weiss 2013, 28-33.

21. *Hdt.* 7.12-18.

22. Guidorizzi 2013, XXVIII.

Tornando al *Talmud*, interessante è sottolineare come a volte concezioni ben diverse vengano enunciate nello stesso ambito e, perfino, attribuite a uno stesso personaggio: come ad esempio Rava (Abba ben Joseph bar Hama) da una parte sosteneva che i sogni profetici venissero da un angelo, e quelli vani dai demoni,²³ dall'altra era l'autore della già citata affermazione: "l'uomo in sogno non vede altro che i moti del suo cuore".

Tale varietà di enunciati non può non ricondurci a sottolineare le caratteristiche del *Talmud* come frutto di continua discussione, di contrapposizioni di posizioni diverse.²⁴

Vale la pena, peraltro, di sottolineare la notevole apertura della letteratura post-biblica, come della cultura ebraica dell'epoca, nei confronti del mondo circostante. Abbiamo infatti visto come, a proposito del sogno, si possano individuare nell'ambito ebraico post-biblico parallelismi di concezione che possono spesso rivelare contatti. Abbiamo anche accennato a un possibile influsso aristotelico sulla concezione del sogno in ambito ebraico.

Ma non solo: nel *Talmud*, abbiamo perfino un Libro dei sogni, che per molti aspetti può trovare un posto fra i libri dei sogni dell'antichità.

Infatti, nella letteratura post-biblica, i riferimenti ai sogni, hanno sì, a grandi linee, come abbiamo visto, la funzione di:

- a) molto efficace "riempimento" dei vuoti lasciati dalla narrazione biblica, ad esempio nei testi midrashici e in altri come la *Vita di Adamo*;
- b) di esemplificazione vivace in testi talmudici, come nell'episodio di Rabbi Eleazar e la donna che sogna la trave spezzata.

Il sogno però compare anche come soggetto di trattazioni indipendenti, come appunto la *Masseket Halomot*, il 'Libro dei sogni', inserita nel trattato *Berakbot* del *Talmud* babilonese, che comprende oltre ad accenni alle varie concezioni del sogno, e una parte aneddótica, da cui sono tratte molte delle mie citazioni talmudiche, anche un vero e proprio dizionario dei simboli.

Il libro, che si colloca bene nella tradizione degli antichi libri dei sogni, presenta su molti punti parallelismi notevoli con gli *Oneirocritica* di Artemidoro, ma il tutto è rivisitato alla luce della tradizione ebraica: ad esempio, le citazioni dal testo biblico sono alla base di molte spiegazioni di sogni. Si veda il seguente passaggio: «Chi vede in sogno un asino, attenda salvezza, secondo quanto fu detto: "Ecco, il tuo re verrà a te, giusto e salvifico, mansueto e cavalcante un asino» (*Zc* 9:9).

Non possiamo soffermarci oltre nei particolari, ma vorrei ricordare le parole conclusive di Philip Alexander: «i Rabbini hanno preso l'onirocritica

23. Urbach 1975, 165.

24. Si confronti a questo proposito Hasan-Rokem 1999, 217-218.

della loro epoca e l'hanno rabbinizzata»,²⁵ cioè l'apertura verso il mondo circostante, caratteristica di quell'epoca e più o meno accettata, andava in questo caso tenuta sotto controllo, come andava controllato il potere degli interpreti, che, come sappiamo da fonti esterne come ad esempio Porfirio o Giovenale,²⁶ erano numerosi e molto attivi nell'ambito ebraico.

Il sogno quindi si conferma anche nella letteratura post-biblica, in questo periodo così ricco di esperienze culturali e di stimoli di segno opposto, come un soggetto particolarmente delicato per la sua natura misteriosa, naturalmente esposto a esser considerato punto di incontro, di comunicazione fra il giorno e la notte, fra i vivi e i morti, in parole povere di tutto ciò che va tenuto distinto e quindi particolarmente adatto a condurre per cammini pericolosi.

Questo non può che farne un argomento particolarmente sensibile per studiare i rapporti fra la cultura ebraica e le altre del periodo e, quindi, da ricercare ancora.

25. Alexander 1995, 246.

26. Cf. Weiss 2013, 63-64.

Bibliografia

- Alexander 1995 = Ph.S. Alexander, *Bavli Berakhot 55a-57b: The Talmudic Dreambook in Context*, «Journal of Jewish Studies» 46 (1995), 230-248.
- Ginzberg 1909-1938 = L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 7 voll., Philadelphia 1909-1938.
- Guidorizzi 2013 = G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013.
- Hasan-Rokem 1999 = G. Hasan-Rokem, *Communication with the Dead in Jewish Dream Culture*, in D. Shulmann, G.G. Stroumsa (eds.), *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*, New York-Oxford 1999, 213-232.
- Urbach 1975 = E.E. Urbach, *The Sages. Their Concepts and Beliefs*, Jerusalem 1975.
- Weiss 2013 = H. Weiss, *Dreams in Rabbinic Literature* (in ebraico), Moshav Ben Shemen 2013.

La notion de *Meleket ha-shir* ou ‘L’art de la poésie’ dans le *Sefer ha-Shir* de Todros Todrosi

Francesca Gorgoni
Inalco (Parigi)

1. Introduction

Todros Todrosi, traducteur juif actif à Arles entre les années 1330-1340, a été le traducteur de plusieurs ouvrages philosophiques de Fârâbî, Avicenne, Averroès, Thémistius, dédiés aux problèmes de la logique et de la physique.¹ Parmi ces traductions, figurent aussi les *Commentaires Moyens* d’Averroès à la *Rhétorique*, à la *Poétique*, ainsi que la traduction de l’*Epître* sur les canons de la poésie d’al-Fârâbî, attribution qui, en revanche, fait encore l’objet de discussion.² Le *Commentaire* d’Averroès à la *Poétique* d’Aristote date du 1337 et il est connu sous le nom de ספר השיר *sefer ha-shir* (“Le livre de la Poésie”).³

L’intérêt de cette traduction en hébreu est double: d’une part elle a introduit ce traité dans la culture philosophique et littéraire juive du XIV^e siècle ; de l’autre, elle fait partie du procédé de renouvellement de la langue hébraïque par le biais des traductions scientifiques de l’arabe à l’hébreu. À ce propos, l’un des aspects les plus intéressants du ספר השיר concerne le concept clé du commentaire, à savoir “l’art poétique”.

Chez Todrosi, l’hébreu מלאכת השיר (*meleket ha-shir*) traduit le grec ποιητικὴ τέχνη (‘art poétique’), le terme מלאכה (*melakhab*) – é.c. מלאכת- (*meleket*) – traduisant le mot τέχνη (‘art’). Ce concept met en lumière une dimension du surnaturel de l’art poétique ressortissant de la lecture d’Averroès : la poésie, en nommant les choses réelles, est capable de saisir les universaux qui

1. Zonta 1996, 249. Je renvoie aussi aux éditions et aux études suivantes: Al-Fârâbî, *Kitâb al-Musiqî al-Kabîr* (1930); Aristote, *Poétique* (2002); Aristote, *Ethique à Nicomaque* (2004); Aristote, *Métaphysique* (2008); Averroès, *Commento al Peri Poietikés* (1990); Averroès, *Tablis Kitâb al-S’ir* (1987); Black 1989; Falaquera 1970; Randel 1976; Walzer 1985; Zonta 1992; l’*Encyclopédie de l’Islam en ligne*.

2. Tamani 1994, 257.

3. En parlant du texte de Todrosi, je fais référence à celui contenu dans le ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bn. Or. 54.

résident dans les objets sensibles, les “connaissant” à travers de la faculté imaginative qui réside naturellement chez les hommes.

Dans cet article nous analyserons l’attitude surréelle considérée comme la faculté d’abstraction qui constitue l’art imaginaire évoqué dans l’*art poétique*. La force imaginative de l’art poétique irrigue tout autant la *Poétique* d’Aristote que le Commentaire arabe d’Averroès et la traduction hébraïque de Todros Todrosi. Pour cela nous analyserons la valeur formelle et substantielle de la transposition sémantique du grec ποιητικὴ τέχνη à l’hébreu מלאכת השיר.

2. ποιητικὴ τέχνη: la définition grecque et ses traductions en arabe et en hébreu

Dans le premier livre de la *Métaphysique* (1.980a-21.981) et dans le troisième livre de l’*Éthique à Nicomaque* (6.1140a), Aristote donne la définition de ce qu’est une τέχνη. Les hommes, qui sont doués naturellement du désir de savoir, parviennent à la connaissance par la faculté sensible, la mémoire ensuite, et l’expérience au troisième degré. C’est grâce aux facultés sensorielles que les hommes impriment, dans leur mémoire, la réalité aperçue en la transformant, par la répétition et l’habitude, en expérience. Or, dans ce passage célèbre de la *Métaphysique*, Aristote met dans une relation étroite l’expérience (ἐπιστήμη) et l’art (τέχνη): «l’expérience est la connaissance du particulier, et l’art, celle du général».

Lorsque la connaissance particulière de quelque chose devient connue par l’expérience, et l’on en fait habitude, la mémoire fixe dans l’âme les notions fondamentales de cette connaissance. La technique permet d’acquérir de manière conceptuelle la réalité apprise par la pratique, parce qu’elle, la τέχνη, ne coïncide pas avec les actes. Cette tension entre le savoir pratique et le savoir théorique constituant la τέχνη, est explicitée ultérieurement dans un passage très important de l’*Éthique à Nicomaque* qui reflète sur la valeur théorique de la pratique à laquelle la τέχνη renvoie:

Telle est donc la façon dont nous pouvons définir la science. Les choses qui ne peuvent être autres qu’elles ne sont, comprennent à la fois les choses qu’on fabrique et les actions qu’on accomplit. Production et action sont distinctes. De la vient encore qu’elles ne sont pas une partie l’une de l’autre, car ni l’action n’est une production, ni la production une action. Et puisque l’architecture est un art, et est essentiellement une certaine disposition à produire, accompagné de règle. L’art concerne toujours un devenir, et s’appliquer à un art, c’est considérer la façon d’amener à l’existence une de ces choses qui sont susceptibles d’être ou de n’être pas, mais dont le principe d’existence réside dans l’artiste et non dans la chose produite.⁴

4. Tricot 2004, 132-133.

Dans ces deux passages de la *Métaphysique* et de l'*Éthique*, la τέχνη est comprise comme un savoir généré par l'expérience, soutenue par la faculté sensible et remémorative, qui donc demeure dans les actes, sans toutefois coïncider en aucune manière avec ceux-ci.

Dans ce passage de l'*Éthique*, Aristote explicite la séparation entre action et production. La τέχνη est décrite comme un savoir ne concernant ni les choses existant par nécessité ni les êtres naturels «qui ont en eux-mêmes leur principe», en indiquant un savoir technique qui relève de la production de quelque chose sans coïncider ni avec la chose produite, ni avec les actes qui la produisent. La valeur abstraite de la technique est ici ultérieurement soulignée par l'individuation du principe d'existence de la τέχνη «dans l'artiste et non dans la chose produite».

3. L'arabe

Dans la pensée philosophique arabe, la division traditionnelle d'Aristote entre savoirs théoriques, pratiques et productifs, a vu une réélaboration dont les conséquences sont très fécondes pour la pensée philosophique arabe et pour la tradition juive médiévale.

Wolfson avait individué la modification profonde de la structure aristotélicienne des sciences dans la classification des sciences de Fârâbî, et dans celle des Ihwan al-Safa. Le trait distinctif de cette interprétation est l'inclusion de sciences linguistiques, grammaticales et littéraires, parmi les sciences logiques.⁵ D'ailleurs l'interprétation de Ihwan al-Safa ne distingue pas entre les sciences théoriques, pratiques et productives, mais entre les sciences théoriques et pratiques uniquement, en élaborant une adhésion totale entre les sciences pratiques et les sciences productives, c'est-à-dire entre le πρακτική et le ποιητική.⁶

Or, en considérant la valeur productive, ποιητική, de la ποίησις dont Aristote parle dans son traité sur la *Poétique*, ce point devient l'arrière-plan théorique sur lequel s'insèrent les traductions arabe et hébraïque de l'art poétique.

La traduction arabe du grec τέχνη a été élaborée par les traducteurs syriens qui, au VIII-IX siècle, à Baghdad, ont traduit les ouvrages d'Aristote du grec ou du syriaque à l'arabe classique. La traduction du *Περὶ ποιητικής* est l'œuvre d'Abu Bišr Matta Ibn Yunus (IX siècle) et c'est sa version de la *Poétique* qui a servi de base au commentaire d'Averroès. *Περὶ ποιητικής* est traduit en arabe par *šimā'a al-šī'r*:⁷ موضوع صناعة الشعر: قال أرسطوطالس: ("Dit Aristote : objet [est] l'art

5. Zonta 1992, 15.

6. Wolfson 1965, 165.

7. Badawi 1953, 121.

poétique”). De même Averroès, au début du premier chapitre de son *Commentaire*, introduit ainsi à l’ouvrage: «Il dit: or, notre intention est de parler de l’Art de la Poésie صناعة الشعر (*sinâ’ a al-sî’r*) et des types de poèmes». ⁸

À l’origine, le terme arabe صناعة *sinâ’ a* signifie le ‘travail artisanal’, du verbe صنع *san’â* ‘produire’. Dans le *Coran*, ce terme est employé pour indiquer les travaux manuels, mais sans aucune connexion avec la création artistique, principalement liée dans le texte à la création divine, exprimée par le mot خلق *khalaq* ‘création’ qui dérive du verbe à la forme simple *kb-l-q...* signifiant ‘créé’, un objet créé en respectant ses proportions’.

À l’époque médiévale صناعة indiquait toute sorte de professions liée à l’artisanat, mais aussi toute vocation à la production, à savoir la médecine, la poésie, la musique, le chant, la calligraphie. Plusieurs attestations littéraires de l’emploi du mot صناعة l’indiquent comme un travail artisanal qui demande une vocation particulière, qui a été créé par Dieu pour harmoniser la vie sociale des hommes et qui est considéré comme un des attributs du prophète: le prophète est la racine جزر (*jaẓar*) du travail artisanal. Le terme صناعة est ensuite utilisé pour indiquer toutes les professions liées aux poids et mesures, comme celles des commerçants, des constructeurs et, par extension, toutes les professions liées à l’établissement des normes religieuses et morales. La figure du “prophète artisan” évoquée par la tradition exégétique arabe, nous semble en effet indiquer le symbole éthique (on pourrait dire typologique) de l’homme qui se perfectionne lui-même par l’apprentissage et l’exercice d’un art.

4. L’hébreu

Le terme employé par Todrosi pour traduire l’arabe *sin’â* est le mot hébraïque מלאכה. Ce terme d’origine biblique traduit littéralement l’arabe indiquant aussi le “travail manuel, artisanal”. On le trouve employé, pour la première fois avec cette signification, dans le livre de la *Genèse* (2:1-3) où il indique l’accomplissement de la création du monde par l’action divine :

Ainsi furent achevés les cieux et la terre, et tout leur déploiement. Dieu acheva au septième jour son œuvre (מלאכתו), qu’il avait faite: et il se reposa au septième jour de toute son œuvre, qu’il avait faite. Dieu bénit le septième jour, et il le sanctifia, parce qu’en ce jour il se reposa de toute son œuvre qu’il avait créée en la faisant.

C’est dans ce passage de la Bible que la cessation de toute מלאכה, activité créatrice, est évoquée. Il est dit, “et il cessera”, וישבות, dérivé de la forme simple שבת ‘cesser’ d’où le *Shabbat*, dans la tradition juive, qui signifie ‘cessation’. Dans

8. Butterworth–Haridi 1986.

le traité talmudique du *Shabbat*, on trouve la définition de base du mot מלאכה, ainsi que les trente-neuf מלאכות 'activités' interdites dans ce jour. Le passage à partir duquel les rabbins dérivent les lois interdisant les travaux manuels et toutes les actions, le jour du *Shabbat*, se trouve dans Ex. 31:1-5:

L'Éternel parla à Moïse, et dit: Sache que j'ai choisi Betsaleel, fils d'Uri, fils de Hur, de la tribu de Juda. Je l'ai rempli de l'Esprit de Dieu, de sagesse, d'intelligence, et de savoir pour toutes sortes d'ouvrages, je l'ai rendu capable de faire des inventions (להשוב מחשבות), de travailler l'or, l'argent et l'airain, de graver les pierres à enchâsser, de travailler le bois, et d'exécuter toutes sortes d'ouvrages (מלאכות).

Dans ce passage, Dieu confie à Betzalel la construction du "Temple portable" ou *mishkan*, c'est-à-dire le petit temple mobile, en bois, qui était le lieu de la présence divine au milieu du peuple d'Israël en marche dans le désert du Sinaï. Conclu le paragraphe, Ex. 31:15-17:

On travaillera six jours; mais le septième jour est le *shabbat*, le jour du repos, consacré à l'Éternel. Celui qui fera quelque ouvrage (מלאכה) le jour du *shabbat*, sera puni de mort. Les enfants d'Israël observeront le *shabbat*, en le célébrant, eux et leurs descendants, comme une alliance perpétuelle. Ce sera entre moi et les enfants d'Israël un signe qui devra durer à perpétuité; car en six jours l'Éternel a fait les cieux et la terre, et le septième jour il a cessé son œuvre (מלאכתו) et il s'est reposé.

Dans le langage biblique, donc, ainsi que dans la lecture rabbinique, la מלאכה, est une action créatrice, productive. À l'époque médiévale on assiste au glissement sémantique du terme מלאכה en la direction d'une qualité abstraite de l'action, où מלאכה est l'objet d'une utilisation tout à fait nouvelle, générée à l'intérieur de la réception de la philosophie arabe et en particulier des commentaires arabes à l'*Organon* d'Aristote.

Dans le langage logique en langue hébraïque, mis au point par les traducteurs provençaux médiévaux, מלאכה est le terme technique qui désigne l'art logique (מלאכת ההיגיון). Il en dérive ainsi, que מלאכה rentre à plein titre dans le langage logique, en indiquant tout type de savoir intellectuel.

Cette fonction du terme מלאכה est témoigné explicitement par les traductions des Tibbonides au XII-XIII siècles, et dans un passage du ספר מילות, attribué à Maïmonide, qui relève l'emploi extensif du terme arabe صناعة (*siná'a*): (héb.) מלאכה:

Et ils (les Arabes) appellent chaque science (חכמה) des sciences philosophiques (חכמות פילוסופיות) arts théorétiques (מלאכות עיוניות) [ou dans la traduction d'Ahitub: arts intellectives (מלאכות סכליות)].⁹

5. *L'emploi du מלאכת השיר (melekhet ha-shir) dans le ספר השיר (sefer ha-shir) de Todrosi*

Au début du premier chapitre, Averroès introduit aux thèmes centraux de son *Commentaire à la Poétique*. Ce chapeau introductif sera l'un des rares passages remaniés par Todrosi dans quelque ligne. Nous le présentons dans la manière suivante:

Il dit: or, c'est notre intention de parler de l'Art de la Poésie [*melekhet ha-shir*] et des types de poèmes. [Elles sont indispensables] pour celui qui voudra que les règles qu'il s'est donné, conduisent de façon efficace, énoncer en premier la fonction des types poétiques, de quoi sont composés les textes poétiques et le nombre d'éléments qui les composent; quelles sont les parties qui les composent, ceux communes et ceux spécifiques (à tous les textes poétiques), et (enfin) de combien des objectifs se trouvent dans ses textes. Il faudra en outre que l'examen de ce sujet procède de nos prémisses naturelles.¹⁰

Le texte nous introduit à l'art poétique et aux espèces poétiques: la première exprime un principe, l'art poétique, d'où s'engendre le deuxième élément, composé de diverses parties et éléments de l'art poétique.

Comme il a été décrit par Aristote, pour Averroès aussi, les éléments qui caractérisent les discours poétiques, sont-ils trois, à savoir la parole (ar. لفظ *lafz* – héb. מילה *millah*), le metre (ar. وزن *wazn* – héb. משקל *mishkal*) et la mélodie (ar. لحن *lahn* – héb. לחן *lakhan*).

La dimension musicale de la poésie est très importante parce que dans la pensée grecque classique lui a donné une fonction pédagogique relevant dans l'éducation de l'homme de la ville idéale. Aristote décrit la fonction de la musique dans la *Politique*, et Platon aussi dans la *République*, et c'est ainsi que cette interprétation de la fonction de la musique a bien influencé le monde arabe, comme le témoigne le *Kitâb al-Musîqa* de Fârâbî.¹¹

Averroès décrit comme il suit la substance des discours poétiques. Nous le donnons dans la version arabe et hébraïque pour saisir la dimension linguistique du texte:

والاقاويل الشعرية هي الاقاويل المخبلة واصناف التخيل والتشبيه ثلاثة

9. Maïmonide, *Millot ha-Higgayon* (1938).

10. Gorgoni 2017, 105.

11. Shiloah 1964-1965, 452.

המאמרים השירים הם מאמרים מדמיים והם בזיון או שבה. מני דמיון ודמוי הם
שלושה

Les discours poétiques sont des discours imaginatifs, et ils sont ou blâme ou éloge. Les types d'imagination et de comparaison qui les caractérisent sont au nombre de trois.¹²

Le caractère imaginatif exprimé par ar. *تحییل* (*taḥīl*) et héb. (דמיון) *demion*, exprime un concept fondamental de l'imagination poétique chez Averroès, comprise comme « la production d'une impression imaginative ».¹³

Le poète, pour Averroès, active au moyen du discours poétique l'aptitude naturel chez les hommes de saisir et comprendre la réalité par la représentation que l'on se fait des choses. La poésie, récitée au moyen de la parole (ar. *لفظ* *lafẓ* – héb. *מילה* *millah*) est un discours (ar. *قول* *qawl* – héb. *דיבור* *dibbur*) fondée sur le mètre (ar. *وزن* *wazn* – héb. *משקל* *misḥkal*) et la mélodie (ar. *لحن* *lahn* – héb. *לחן* *lakḥan*). Sa fonction est celle d'adresser les actes des hommes vers le bien et les éloigner du mal, c'est-à-dire que la capacité du poète est celle de mouvoir les âmes par les discours poétiques qu'il crée. Le poète a des caractéristiques qui lui sont propres: le bon poète, celui qui vie selon la vertu, sera le seul capable de la création des éloges; au contraire le fausse poète ne sera capable que de la création de blâmes, parce que le caractère intrinsèque du discours poétique réside dans l'imitation des actes vertueux ou des actes viles.

Le poète, et ensuite le publique qui reçoit les imaginations poétiques, semble être le sujet premier du traité d'Averroès. Il se peuvent reconnaître déjà deux thèmes qui nous avons rencontrés dans l'*Éthique* d'Aristote, et puis dans l'analyse de la valeur abstraite des termes *صناعة* (*ṣinā'a*) et *מלאכה*. L'art poétique, en tant que savoir rationnel, disposition à la connaissance de la science des éléments qui concernent un art spécifique, a son principe dans l'artiste, et non pas directement dans la production artistique.

C'est-à-dire que l'art logique, et puis les arts qui en dérivent, ont leur principe dans les hommes qui l'étudient, soit qu'ils soient philosophes, exégètes, poète, orateurs, artisans.

Ce principe est explicité par Averroès au quatrième chapitre du *Commentaire* à la *Poétique* :

Il dit: c'est l'art scientifique (ar. *علمية* *ilmīy* – héb. *מדעית* *maddait*) qui nous permet de connaître comment il faudra composer les poèmes et la façon de les faire plus parfaite que leur réalisation, car chaque art donne son soutien

12. *ibid.* 107.

13. Gelder 1998, 52.

aux arts qui lui sont subordonnés et pour cela il est le premier de ceux qui se trouvent au-dessous.¹⁴

Ce chapitre est fondamental dans l'économie du *Commentaire* à la *Poétique* parce qu'Averroès y élabore sa théorie de la relation entre poésie/littérature profane et poésie/littérature sacrée.

Comme la joie et le plaisir qui dérivent de la compréhension poétique est une disposition naturelle chez les hommes, il est indispensable que le poète fonde ses discours poétiques sur les éléments réelles, et non pas à partir de choses inventés.

Il dit: il est manifeste que, de ce qui vient d'être dit des discours poétiques, l'imitation des objets inventés et faux ne fait pas partie de l'œuvre du poète: c'est ce qu'on appelle des *dimuiim* (דימוים) et des *sippurim* (סיפורים), telles qu'on les trouve dans le Kalila et Dimna.¹⁵

Ce passage difficile du *Commentaire* d'Averroès est celui correspondant au célèbre chapitre IX de la *Poétique*, où Aristote explicite la différence entre la poésie et l'histoire dans le fait que l'histoire a pour objet de son discours les événements particuliers qui ont été déjà, tandis que la poésie a la capacité de saisir les événements possibles au moyen de la vraisemblance.

La narration poétique trouve son fondement philosophique dans la capacité de saisir les universaux en fondant son discours sur la possibilité et la vraisemblance des faits qui composent le poème.

Cette thématique est centrale dans la compréhension de l'esthétique littéraire du *Commentaire*. Averroès traite ici du rôle de la fiction littéraire, et de son effet sur les âmes. La préoccupation politique de la qualité littéraire du discours poétique est claire à partir du jugement qu'il donne sur les récits des fabulateurs et des nouveaux chansonniers, qui mélangent des caractères inventés avec des éléments prises de la réalité. Le vraisemblable, tellement central dans la *Poétique* d'Aristote, semble être dans le *Commentaire* d'Averroès un péril à l'éducation morale et éthique des individus, dont le discours poétique est chargé. Au concept de vraisemblance Averroès oppose celui de l'existence:

Il dit: il est encore plus nécessaire, dans l'art de l'éloge, que les choses imitées soient des choses réelles et non pas des choses avec des noms inventés, parce que l'éloge dispose au mouvement des actes volontaires (...) Dans l'art de l'éloge, on ne peut pas nommer ni inventer des noms pour des choses qui n'existent pas, si ce n'est que pour une petite partie. (...) Puisque les choses sont ainsi, il est évident que le poète n'est poète que grâce à la composition de narrations mythologiques et des mètres dans la mesure qui lui est possible pour réaliser la comparaison et l'imitation. Il fait comparaison pour les choses

14. Gorgoni 2017, 136-137.

15. *ibid.*, 144-145.

volontaires et existantes. Rien ne le conditionne à l'imitation des choses existantes uniquement, mais il imite (aussi) les choses dont considère possibles leurs existences.¹⁶

Le caractère universel de la poésie est compris dans le *Commentaire* comme une faculté universelle de la représentation et de l'imitation des actes vertueux et parfaits et non pas l'imitation d'une faculté individuelle. Les imitations par lesquelles les âmes sont poussées à une action honnête, sont ceux qui produisent en eux la miséricorde et la peur, mais ce type de thèmes n'est pas traité, pour Averroès, dans les poèmes des arabes, mais dans les "Livres traditionnels et les Livres de la Loi" (ar. *قصص الشعري* – héb. *סיפורים תורניים*):

Il dit: parmi les poètes, il y a ceux qui introduisent dans l'éloge l'imitation de choses, seulement pour étonner, sans susciter ni peur ni inquiétude ; et tu trouves beaucoup de choses de ce type dans les Ecritures, parce que l'éloge des vertus ne se trouve pas dans les poèmes des Arabes, et aujourd'hui elles se trouvent seulement dans les Traditions écrites (ar. *السنن المكتوبة* – héb. *הנימוסים הכתובים* (...)) Et tu verras que la majorité des imitations qu'on trouve dans les discours des Livres Sacrés sont du type qu'il a mentionné, parce que ce sont des éloges qui conduisent à l'action, comme l'histoire de Joseph – sur lui la paix – et ses frères – et les autres histoires que l'on appelle "exhortations religieuses" (ar. *موعظ* – héb. *הוכחות*).¹⁷

Ou à propos du procédé poétique qui exhorte à la pitié :

À l'exemple de cela, les choses qui touchent les êtres aimés par une volonté quelconque de leur nuire et de leur provoquer des malheurs, et non pas celles qui tombent sur l'ennemi, car l'ennemi, même s'il souffre, ne nous suscite ni inquiétude ni peur, et ne nous perturbent comme les choses qui tombent sur ceux que l'on aime. En effet, la douleur de l'ennemi n'a rien à voir avec la souffrance que ressentent les proches quand on fait du mal à leurs êtres aimés, comme le meurtre d'un frère ou celui d'un père par le fils ou d'un fils par un père.

C'est ce que nous rappelle l'histoire d'Abraham – sur lui la paix – et ce qui lui avait été commandé en *Gen. 22:9* au début d'un sort de discours qui nécessitent tristesse et peur.¹⁸

Le sixième chapitre du *Commentaire* dédie plusieurs passages à la confrontation entre les poèmes arabes et les histoires contenues dans les Livres Sacrés. Les livres sacrés deviennent, chez Averroès, le plus haut modèle de création artistique et stylistique, et ici réside un des points le plus inédits et innovateur du *Commentaire* à la *Poétique*.

16. *ibid.*, 148-151.

17. *ibid.*, 162-163.

18. *ibid.*, 168-169.

6. Conclusion

En étudiant la formation d'une période particulière de la langue hébraïque, notamment la formation des lexiques spécialisés au moyen-âge, nous avons exploré la dimension sémantique du terme מלאכה. Le XIV^e siècle représente le point tournant de l'histoire européenne, cet « automne du moyen-âge » dont les caractères fondamentaux de la Renaissance s'alliaient déjà délinéer dans un nouveau rôle des arts, des arts littéraires, et du rôle de l'artiste dans la conscience sociale des villes européennes. La théorie poétique et la poésie, bien qu'elles n'étaient pas au cœur des préoccupations dans les discussions théologiques ou philosophique de la latinité,¹⁹ ont vécu dans cette période une grande affirmation dont la naissance des littératures nationales est le fait le plus évident. L'introduction des sciences logiques, par les *Commentaires* d'Averroès, a joué un rôle décisif dans la création de la conscience nouvelle de l'homme moderne. Comme nous l'avons vu, dans la définition de l'*Ethique* d'Aristote, et dans le *Commentaire Moyen* à la *Poétique*, le poète crée le discours poétique, conscient de sa propre capacité créative, et des effets du discours poétique.

Le principe de l'art – dit Aristote – réside dans l'artiste, et non pas dans les objets produits. À notre avis l'interprétation arabe et hébraïque de la τέχνη comprends de manière subtile cette idée de la technique et du rôle de l'art littéraire.

Nous avons vu l'arrière-plan sémantique du “travail artisanal” auquel صناعة (*ṣinā'a*) et מלאכה renvoient, et les circonstances dans lesquelles ce plan a été élargi jusqu'à designer, dans le lexique philosophique médiéval, une qualité abstraite de l'action créative.

Toutefois, il ne faudra pas comprendre cette abstraction comme une transcendance, mais plutôt comme la capacité d'accès au savoir, au moyen des instruments logiques et de l'étude de la philosophie. Ce passage nous indique la dimension surréelle à laquelle la מלאכה renvoi, car la poésie saisit les universaux qui résident dans les objets sensibles et les connaît par l'imagination qui réside naturellement chez les hommes. Ce n'est pas par hasard que le mot arabe pour poésie, d'où le titre arabe de كتاب الشعر (*Kitāb al-šī'r*), n'indique pas uniquement la poésie, mais il indique la “connaissance, le savoir, la prise de conscience de quelque chose”. Cela dérive du rôle traditionnel de la poésie dans la culture préislamique et islamique. La poésie a été le bassin archaïque d'où les historiens et les lexicographes de l'époque musulmane tiraient les règles de la langue arabe, ainsi que les récits sur le monde arabe, avant l'affirmation de l'Islam.

Le *Commentaire* d'Averroès à la *Poétique* nous demande en effet de reconsidérer la pensée philosophique face à l'expression littéraire et à la poésie, considérée comme partie des sciences logiques (syllogisme poétique, ou syllogisme imagitatif).

19. Eco 2004, 12.

L'essai d'harmonisation de la pensée religieuse et celle philosophique est présente en filigrane dans le texte, lorsque Averroès cite les Livres Sacrés comme la forme plus haute de poésie. Aussi la transposition de *Todrosi* en langue hébraïque a-t-elle été rédigée dans une période difficile de la pensée juive, trente ans après l'interdiction de l'étude de la philosophie, et donc encore en pleine polémique anti-maïmonidienne contre la lecture allégoriste des Livres Sacrés.

La poésie, les histoires prophétiques, et les personnages vertueux qui peuplent les Livres Sacrés, ou les métaphores habituelles dans la langue de chaque peuple, deviennent le moyen par lequel créer l'imitation de modèles éthiques et idéals, efficaces pour la constitution d'une nouvelle conscience éthique. C'est d'ailleurs Averroès qui, deux siècles avant la traduction de *Todrosi*, avait esquissé l'importance sociale de l'imagination et du discours poétique, dont le fruit avait été saisi par les intellectuels du XIV et XV siècles:

Cet aspect de l'imagination, bien qu'on puisse en bénéficier en vertu de la relation entre les actions inventées et les affections qui en dérivent avec les choses existantes, il ne convient pas que ce soit l'intention de l'art de l'éloge, parce que cet aspect de l'imagination n'est pas approprié à toutes les natures, mais beaucoup de gens peuvent en rire et le mépriser.²⁰

20. Gorgoni 2017, 148-149.

Bibliographie

- Al-Fârâbî, *Kitâb al-Musîqî al-Kabîr* (1930) = Al-Fârâbî, *Kitâb al-Musîqî al-Kabîr*, éd. par R. Erlanger, Paris 1930.
- Aristote, *Poétique* (2002) = Aristote, *Poétique*, éd. par J. Hardy, Paris 2002.
- Aristote, *Ethique à Nicomaque* (2004) = Aristote, *Ethique à Nicomaque*, éd. par J. Tricot, Paris 2004.
- Aristote, *Métaphysique* (2008) = Aristote, *Métaphysique*, éd. par M.P. Duminil, Paris 2008.
- Averroès, *Commento al Perî Poietikés* (1990) = Averroès, *Commento al Perî Poietikés*, a c. di C. Baffioni, Milano 1990.
- Averroès, *Tablîs Kitâb al-s'ir* (1987) = Averroès, *Tablîs Kitâb al-s'ir*, ed. by Ch. Butterworth, A. Haridi, Le Caire 1987.
- Badawi 1953 = A.R. Badawi, *Fan al-Shîr*, Le Caire 1953.
- Black 1989 = D. Black, *The 'Imaginative Syllogism' in Arabic Philosophy: A Medieval Contribution to the Philosophical Study of Metaphor*, «*Mediaeval Studies*» 51 (1989), 242-267.
- Butterworth–Haridi 1986 = Ch. Butterworth, A. Haridi, *Ibn Rushd Talkhîs kitâb Aristûtâlîs fî al-Shîr*, in *Corpus Commentariorum Averrois in Aristotelem. Versionum Arabicarum I a* (9), Le Caire 1986.
- Efros 1934-1935 = I. Efros, *Falquera's Hokmah and Alfarabi's Isba al-'Ulum*, «*The Jewish Quarterly Review*» 25 (1934-1935), 227-235.
- Eco 2004 = U. Eco, *Aristotele latino*, «*Doctor Virtualis. rivista di storia della filosofia medievale*» 3 (2004), 9-26.
- Falaquera 1970 = S.T. Falaquera, *Reshit Hokhma*, Jerusalem 1970.
- Gelder 2008 = G.J. Van Gelder, *Takhîl. The Imaginary in Classical Arabic Poetics*, Oxford 2008.
- Gorgoni 2017 = F. Gorgoni, *La traduction hébraïque du Commentaire Moyen d'Averroès à la Poétique d'Aristote. Étude, édition du texte hébreu et traduction française avec glossaire hébreu-arabe-français*, PhD, Université Inalco–Aix Marseille, Paris 2017.
- Maïmonide, *Millot ha-Higgayon* (1938) = Maïmonide, *Millot ha-Higgayon*, éd. I. Efros, New York 1938.
- Randel 1976 = M. Randel, *Al Farabi and the Role of Arabian Music Theory in the Latin Middle Age*, «*Journal of the American Musicological Society*» 2 (1976), 173-188.

- Shiloah 1964-1965 = A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales. Traduction annotée du traité de musique arabe d'al-Ḥasan ibn Ahmad ibn 'Alī al-Kātib*, en *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1964-1965*, 451-456.
- Tamani 1994 = G. Tamani, *La versione ebraica del compendio della logica di Farabi: la Retorica e la Poetica*, «Henoch» 16 (1994), 253-269.
- Walzer 1985 = R. Walzer, *Al-farabi on the Perfect State. Abu Nasr al-Farabi's Mabadi' Ara' Abl al-Madina I-Fadila. A Revised Text with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 1985.
- Wolfson 1973 = H.A. Wolfson, *The Classification of Sciences in Medieval Jewish Philosophy*, in I. Twersky, G.H. Williams (eds.), *Studies in the History of Philosophy and Religion*, Cambridge 1973, vol. 1, 493-454.
- Zonta 1992 = M. Zonta, *La classificazione delle scienze di al-Farabi nella tradizione ebraica*. Edizione critica e traduzione annotata della versione ebraica di Qalonymos ben Qalonymos ben Me'ir, Torino 1992.
- Zonta 1996 = M. Zonta, *La filosofia antica nel medioevo ebraico*, Brescia 1996.

Il volo della farfalla: due storie ebreo-americane di Cynthia Ozick

Carlo Pagetti
Università degli Studi di Milano

La scelta del silenzio, l'impossibilità della parola, anche di quella, eminentemente sottile, del linguaggio letterario, accompagnano ancora il dibattito sulla rappresentazione della *Shoab*. Recentemente Bice Mortara Garavelli ha ricordato un commento di Agnes Heller: «Sembra che niente, assolutamente niente, possa essere scritto sull'Olocausto, a eccezione del silenzio».¹ Le due *short stories* di Cynthia Ozick che formano il dittico di *The Shawl*, entrambe pubblicate sul *New Yorker* (la stessa rivista americana su cui erano apparsi nel 1962 i resoconti firmati da Hanna Arendt sul processo ad Eichmann tenutosi a Gerusalemme), rispettivamente nel 1980 (*The Shawl*) e nel 1983 (*Rosa*), inaugurano un decennio in cui le narrazioni sulla *Shoab* recuperano, soprattutto sulla scena americana, pieno vigore, anche attraverso l'utilizzo di nuovi media letterari, come *Maus I*, il *graphic novel* di Art Spiegelman, uscito in volume nel 1986. Mentre Primo Levi chiude nello stesso anno il suo percorso narrativo tragico e ancora pieno di domande sulla rappresentabilità della *Shoab* con la pubblicazione de *I sommersi e i salvati*, la cultura americana, in cui la presenza ebraica è più incisiva, essendo legata ad autori la cui famiglia si era trasferita negli Stati Uniti prima dell'avvento del nazismo in Germania (Ozick), o di figli di sopravvissuti nati dopo l'Olocausto (Spiegelman), assume su di sé il compito della testimonianza. Forse il distacco maggiore dagli eventi narrati consente una maggiore lucidità compositiva, ribadendo, nello stesso tempo, che narrare la *Shoab* vuol dire misurarsi con la densità di un linguaggio da inventare o reinventare: qualunque narrazione sulla *Shoab* non può che organizzarsi come un esperimento verbale, in cui ogni termine, ogni espediente stilistico, va misurato e sottoposto a revisione, anche alla luce di una riflessione narrativa che è prima di tutto ebraica.² Più volte è stato affermato che solo un linguaggio direttamente coinvolto nello sterminio, l'ebraico, lo *yiddish*, avrebbe la dignità e

1. Mortara Garavelli 2015, 88.

2. Per la dimensione ebraica dei due racconti qui presi in esame rinvio a Riva 2014-2015, in particolare 128, dove Riva parla di *The Shawl* come di «un testo letterario midrashico», «un *midrash* del sacrificio di Abramo».

la forza di occuparsi della *Shoah*.³ La stessa Ozick in una conferenza del 1970 (in seguito almeno in parte ridimensionata dalla stessa autrice) parla della necessità di un “nuovo *Yiddish*”, «a liturgical literature», da elaborare in particolare nell’ambito del romanzo:

The liturgical novel will not be didactic or prescriptive: on the contrary, it will be Aggadic, utterly freed to invention, discourse, parable, experiment, enlightenment, profundity, humanity. All this will be characteristic of the literature of New Yiddish.⁴

Tuttavia, la componente americana dei due racconti raccolti in *The Shawl* è forte e va considerata alla luce di una ricerca letteraria che attinge alla tradizione del *romance* d’oltre Atlantico. La potenza simbolica dello scialle, il pezzo di tessuto che costituisce il filo conduttore dei due racconti, rinvia chiaramente anche alle caratteristiche del simbolismo americano, tanto da richiamare subito un altro oggetto di stoffa, la lettera scarlatta, indossata dall’adultera Hester Prynne in *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne (1850). Lì, la lettera A, intesa a ricordare spietatamente il peccato di adulterio che dovrebbe marchiare l’intera esistenza di Hester, cambia di aspetto e di significato, man mano che la protagonista hawthorniana esce dal suo ruolo di vittima-colpevole nella società puritana della Boston secentesca, per acquistare una nuova identità, la consapevolezza del suo destino, della sua condizione di donna che vive nell’equilibrio sottile ai confini della città, ai bordi della foresta, tra accettazione delle leggi della comunità patriarcale e rivendicazione della sua identità e del suo diritto di amare.⁵ Ancora più significativo, a proposito di Hawthorne, appare il tessuto simbolico di *The Minister’s Black Veil* (1836), in cui un altro oggetto di stoffa, un velo nero, posto sul viso del pastore puritano Hooper, viene interpretato in modo diverso dai fedeli, incuriositi, intimoriti, spaventati, dall’effigie che nasconde il volto del loro capo spirituale: esso è ora il segno di un peccato, forse di natura sessuale, che Hooper vuole celare alla comunità; ora la prova di un crimine talmente orrendo che Hooper lo può rivelare solo coprendosi il volto; ora una bizzarra stravagante («eccentric whim»); ora pura manifestazione di follia («a symptom of mental disease»). Di fatto, il mistero dell’oggetto simbolico accompagnerà Hooper dentro la tomba, non prima però di diventare, nelle ultime parole del Pastore morente, l’emblema della condizione umana peccatrice e incapace di raggiungere e di dire la verità:

“What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crepe so awful? When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best beloved; when man does not vainly shrink from the eye of

3. Rinvio alle dense riflessioni presenti nella saggistica di George Steiner, da Steiner 1967 a Steiner 2008.

4. Ozick 1983, 175.

5. Rinvio alla mia *Introduzione* a Hawthorne, *La lettera scarlatta* (1999), VII-XXXV.

his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lol, on every visage a Black Veil!"⁶

Mi sembra che in questo contesto vadano collocati i due racconti ozickiani di *Shawl*,⁷ che, come ho sottolineato, si inseriscono senz'altro nella tradizione ebraica d'una storia tragica e visionaria, in cui la protagonista sopravvive al campo di sterminio per ritrovarsi, più di trent'anni dopo, imprigionata nel territorio artificiale della Florida, «the perpetual garden of Florida» (R 16), abitato da vecchi pensionati oziosi e malandati, per i cui nipoti «Florida was a slum, to Rosa it was a zoo» (R 17).

In questo nuovo mondo degradato la presenza divina, già scomparsa durante le vicende dolorose della *Shoah*, è sostituita da un feticcio, il falso dio rappresentato dallo scialle, da cui Rosa Lublin non riesce a staccarsi: «Stella did not want her to have Magda's shawl all the time – she had such funny names for having it – trauma, fetish» (R 31). I tre nomi femminili che avevano segnato le scarse pagine della narrazione di *The Shawl* ritornano uniti implacabilmente come a ripetere per l'eternità il momento cruciale: Stella che, infreddolita, ruba lo scialle magico che copre e occulta la neonata Magda; la piccola che si avventura fuori dalla baracca del campo di concentramento, gridando, alla ricerca dello scialle, come volesse affermare il suo diritto ad avere un posto nel mondo; Rosa che non può intervenire per salvarla e soffoca il suo grido di disperazione premendo lo scialle sulla bocca – un episodio, questo, che di fatto copre tutta la seconda parte di *The Shawl*, come se il tempo si fosse bloccato in pochi attimi di orrore e violenza. Lo scialle, dunque, un banale pezzo di stoffa, di volta in volta acquista significati diversi fino a riemergere, decenni dopo, nell'America dove i sopravvissuti della *Shoah* (non) si sono integrati, ne convalida la potente carica simbolica, la qualità elusiva ma ineludibile, che finisce per dare un senso non solo alla morte, ma anche alla vita. È pur vero che nel tempo della morte lo scialle appare come segno straziante di vita (*The Shawl*), mentre, quando la vita è ricominciata, esso rimanda inesorabile al tempo della morte (*Rosa*), ovvero al tempo “durante” Hitler, che ha annullato «our real life» prima della guerra, cancellando ogni possibilità di esistenza successiva: «Before is a dream. After is a joke. Only during stays. And to call it a life is a lie» (R 58), spiega Rosa a Persky, che non può capire, essendo emigrato negli Stati Uniti “prima” di Hitler, e che tuttavia la ascolta e la invita a riprendere a vivere: «You ain't in a camp. It's finished. Long ago it's finished. Look around you, you'll see human beings» (*ibidem*), e non solo «blood-suckers», vampiri assetati di sangue, come ribatte Rosa (*ibidem*).

6. Hawthorne, *The Minister's Black Veil* (1987), 157.

7. Tutte le citazioni dai due racconti di Ozick che verranno utilizzate in seguito con le sigle S (*The Shawl*) e R (*Rosa*), seguite dal numero della pagina, sono tratte da Ozick, *The Shawl* (1990).

All'interno dei due momenti assoluti, sia pure rovesciati dalla storia della *Shoah* – la morte e la vita –, si iscrive la totalità dell'esistenza umana, che lo scialle ricompone in un disegno assoluto, in una visione capace di abbracciare il destino della protagonista, facendo di lei la portavoce dell'umanità emersa, carica di cicatrici e di incubi terrificanti, dalla guerra divoratrice. Quando scrivo “portavoce dell'umanità”, non sottovaluto la dimensione fortemente femminile del discorso di Ozick, ed è questo, all'inizio degli anni '80 del Novecento, un altro aspetto rivoluzionario del linguaggio narrativo di una scrittrice sempre inquieta, attirata e nello stesso tempo respinta dai grandi “maestri” americani, da Henry James a Harold Bloom. La fragilità femminile, il martirio del corpo delle donne, è uno dei passaggi più scabrosi in cui si deve addentrare il racconto della *Shoah*, e Ozick non si tira certo indietro, dal momento che il corpo femminile domina lo scenario, volutamente scarno, privo di dettagli storici, di riferimenti geografici, in cui è situata la breve narrazione di *The Shawl*, immersa in uno spazio indefinito, in cui domina «the coldness of hell» (S 3).

Qui sono tre i corpi femminili colti nel loro degrado, nei dettagli minimi che descrivono una madre con i seni vizzi, priva del latte per tenere in vita la neonata Magda (forse – con gli occhi azzurri che non sfuggono alla nipote Stella – concepita durante lo stupro di uno degli aguzzini); Stella, la ragazzina di quattordici anni, i cui arti hanno perso una parvenza umana e che si ciba di pensieri cannibali generati dalla fame: «Stella was ravenous. Her knees were tumours on sticks, her elbows chicken bones» (S 3); la neonata Magda, che ha solo quindici mesi, avvinta allo scialle miracoloso («It was a magic shawl», S 5), un cui lembo costituisce il suo nutrimento, mentre dallo scialle viene riscaldata e tenuta nascosta, durante la marcia di avvicinamento al campo di sterminio.

Magda non può reggersi in piedi sulle asticcioline che sono le sue gambe, perché troppo pesante è il ventre vuoto, gonfio d'aria. La concisione del racconto non evita i dettagli scabrosi inflitti al corpo femminile (né Rosa né Stella hanno le mestruazioni), ma, in qualche modo, attraverso l'uso di immagini molto semplici, suggerisce una metamorfosi angosciosa e fantastica: «Rosa and Stella were slowly turning into air» (S 6). A sua volta, il contatto fisico istituito tra la bocca, tra gli occhi «horribly alive, like blue tigers», di Magda e lo scialle miracoloso (*ibidem*) rafforza il senso di un intervento prodigioso, seppure anch'esso disumano:

Magda's eyes were always clear and tearless. She watched like a tiger. She guarded her shawl. No one could touch it; only Rosa could touch it. Stella was not allowed. The shawl was Magda's own baby, her pet, her little sister. She tangled herself up in it and sucked on one of the corners when she wanted to be very still (*ibidem*).

Nel suo sforzo doloroso di rimanere impassibile, la voce narrante cerca di dare vita all'universo immaginario della neonata, che evoca un mondo fatto di fragilissimi esseri viventi, una conoscenza a cui Magda non arriverà mai, ma che

lettori e lettrici possono individuare come parte della loro esistenza infantile. La sua distruzione proietta un'ombra sul futuro, mette in discussione la possibilità che quel mondo esista o sia mai esistito. Magda non è più una singola creatura, ma l'incarnazione di un destino ineluttabile, che viene collocato in un momento storico memorabile, eppure ancora una volta indicibile, e, nello stesso tempo, afferma il carattere totalizzante di un'esperienza di negazione e di annientamento. D'altra parte, la causa della morte di Magda, che, priva dello scialle-coperta sottratto da Stella, viene materialmente *scoperta* da uno degli aguzzini, ridotto metonimicamente a pochi dettagli fisici e materiali (il costume scuro, l'elmetto scintillante, la spalla su cui è stata issata la neonata, gli stivali neri), ribadisce che, nelle intenzioni dei carnefici, sono le vittime a rendersi responsabili della *Shoah*, sono loro che ne porteranno il ricordo e il rimorso, come succederà a Rosa nel racconto successivo. E, d'altra parte, viene ribadita la necessità del silenzio, come unico mezzo per sfuggire al genocidio. Magda ha gridato ed è stata catturata, non più tigre, ma preda, quale è sempre stata. Rosa si salva, costringendosi al silenzio, serrando in bocca un lembo dello scialle. Eppure è Magda a subire la trasformazione meravigliosa, grazie all'evocazione di un mondo di bellezza che paradossalmente emerge dagli abissi della *Shoah* stessa e che si materializza anche nella natura incontaminata che fa la sua apparizione all'aria aperta, al di fuori dei confini del campo di sterminio:

The sunheat murmured of another life, of butterflies in summer. The light was placid, mellow. On the other side of the steel fence, far away, there were green meadows speckled with dandelions and deep-colored violets; beyond them, even farther, innocent tiger lilies, tall, lifting their orange bonnets (S 8).

Nel momento in cui l'aguzzino scaglia il piccolo corpo contro il filo spinato attraversato dalla corrente elettrica: «All at once Magda was swimming through the air. The whole of Magda traveled through loftiness. She looked like a butterfly touching a silver vine» (S 9). Lo scialle non la può più proteggere, anche se Rosa lo agita come un cencio, un segnale, una bandiera, ma intanto Magda è diventata una farfalla, che volerà al di là del filo spinato. E le sue «pencil legs» (*ibidem*) scrivono una storia che non sarà dimenticata, a condizione che Rosa sopravviva, soffocando l'orrore del «wolf's screech ascending now through the ladder of her skeleton» (*ibidem*) nello scialle che le restituisce il sapore della saliva della neonata. Ora è Rosa a succhiare il lembo dello scialle, strumento di salvezza per lei, testimonianza di un dolce passato da non dimenticare mai, impasto sublime di orrore allo stato puro, e di percezione fisica appartenente (liturgicamente) a una vita appena nata e già destinata alla morte, o alla metamorfosi che conduce al di là dell'umano, visto che l'umano è rappresentato dal lager nazista:

So she took Magda's shawl and filled her own mouth with it, stuffed it and stuffed it in, until she was swallowing up the wolf's screech and tasting the

cinnamon and almond depth of Magda's saliva; and Rosa drank Magda's shawl until it dried (S 10).

Lo scialle: irrinunciabile simbolo di un linguaggio che deve trovare una via per sopravvivere, una parola asciutta, come il tessuto succhiato dalla bocca di Rosa, che si ponga tra il grido del lupo e il silenzio dell'orrore innominabile, al di là di una condizione di eterna follia.

La follia è la condizione in cui vive Rosa Lublin trentacinque anni più tardi, nel racconto che porta il nome del personaggio, ora unica depositaria del punto di vista riferito dalla voce narrante. Magda è un ricordo straziante, sempre vivo, mentre Stella Columbus, che pure appare come l'unica figura che si occupa di Rosa, è diventata "the Angel of Death", colei che ha causato la morte, o, piuttosto, la scomparsa, di Magda. Tuttavia, nella mente farneticante di Rosa, Magda è viva, anche se irrimediabilmente lontana, evocata attraverso lo scialle, «this precious vestige of [her] sacred babyhood» (R 42). Rosa ha ricostruito una vita in America, affidandosi alla nipote Stella, l'altra sopravvissuta, la ladra dello scialle magico, l'entusiasta interprete del Nuovo Mondo, ma l'esilio non ha portato alla normalità di un'attività commerciale a New York, cosicché la protagonista è piombata nella solitudine di una squallida pensione a Miami, in Florida. Qui il mondo della sopravvissuta si affolla di ricordi lancinanti ambientati nella Varsavia prebellica, si confronta con personaggi che vorrebbero usarla come testimone della *Shoah* (lo studioso James W. Tree, che dell'Olocausto ha fatto un sia pur rispettabile commercio accademico), si imbatte in situazioni ambigue che scatenano i tormenti di una sessualità morbosa, originata forse dallo stupro subito durante le persecuzioni naziste, che Stella dà per scontato e che Rosa nega disperatamente, mentre vive nell'attesa ansiosa dello scialle che Stella dovrebbe spedirle da New York. A pezzi, a bocconi, come masticando uno di quei dolci che Persky offre a Rosa, il passato raggelato di *The Shawl* viene rivisitato e almeno in parte approfondito.

Essere ebrei vuol dire molte cose diverse: Rosa è una *survivor*, anche se odia un termine che le toglie la dignità di un essere umano completo, integro, e il suo *background* familiare di Varsavia appartiene a una famiglia di intellettuali cosmopoliti, ben lontani dalla cultura *yiddish* e da ogni idea ristretta di ebraismo. Infatti, la giovane Rosa, cancellata dalla *Shoah*, ha compiuto studi universitari in campo scientifico, e, retrospettivamente, questa consapevolezza rende ancora più orribile la scarnificazione – o, si potrebbe dire, la mera carnificazione, riduzione a carne – della sua identità nel racconto precedente, quando tutte e tre le figure femminili sono ridotte a creature ferine. Anche il linguaggio narrativo si apre a nuove potenzialità che attingono al realismo, in cui gli oggetti acquistano pieno rilievo, banalizzando in modo esplicito il dramma del passato (i dolci procurati da Persky, la biancheria portata nella lavanderia automatica), mentre fa perfino la sua comparsa qualche spunto comico (l'affannosa ricerca dei mutandoni, che Persky, trasformato dalla feticista Rosa in un presunto feticista, avrebbe sottratto alla donna). Il meccanismo narrativo bloccato

attorno all'evento traumatico della morte di Magda può essere rimesso in moto solo dall'incontro con un 'altro' ebreo polacco, arrivato in America prima della persecuzione nazista, appartenente a un ceto più umile, legato più visceralmente alla cultura *yiddish*, che il cosmopolitismo colto, plurilinguistico, della famiglia di Rosa aveva rifiutato, o superato. Almeno in parte la tecnica narrativa di *The Shantl* è stata abbandonata da Ozick, in nome di un linguaggio più realistico, capace di restituirci un minimo di contesto familiare, il retroterra di vicende che diversificano anche l'identità ebraica, rendendola meno omogenea, meno radicale. La figura di Persky, il piccolo fabbricante di bottoni, consente, come abbiamo visto, anche qualche variazione comica, all'insegna di una vitalità certamente rozza, ma a modo suo rassicurante.

Si tratta comunque di un realismo che si proietta sempre nella visione e nell'onirico, a conferma della follia di Rosa, la quale ha distrutto il suo negozio di rigattiere, in cui gli specchi, da lei venduti le rinviavano implacabili i lineamenti di volto devastato dal tempo-nontempo di Hitler. L'inferno vissuto in *The Shantl* come condizione di freddo, gelo, eterno inverno dell'anima e del corpo, si rovescia nell'estate perenne della Florida, nelle fiamme che consumano corpi e menti, come quelle dei forni crematori nazisti: «The world is full of fire! Everything, everything is full of fire! Florida is burning!» (R 39). È solo nel cerchio della follia che Rosa potrà accettare Persky, sposato con una donna ricoverata in una casa di cura per malattie mentali (o almeno così spiega lui, in modo convincente; ma fidarsi degli altri fa parte di un processo di guarigione). Quando, alla fine del secondo racconto, la portiera cubana le annuncia la visita di Persky, Rosa risponde: «He's used to crazy women, so let him come up» (R 70).

Che Rosa riesca a fuggire dalla condizione traumatica che rivive l'esistenza come allucinazione più convincente della quotidianità è tutto da vedere. E infatti la dolente sopravvissuta scrive lunghe lettere a Magda, che immagina ancora viva e cresciuta, a cui rievoca la Varsavia della sua giovinezza, ritrovando in lei alcune sensazioni della sua giovinezza trasformata in un incubo. La realtà americana, invece, le sembra assumere le sembianze di un campo di sterminio, come quando ha l'impressione di essere nuovamente imprigionata dalle barriere che separano un albergo dalla spiaggia di Miami, dove, orrificata, si è imbattuta in due omosessuali sdraiati sulla sabbia. Eppure il linguaggio allucinato con cui Rosa scrive al fantasma di Magda possiede una straordinaria qualità poetica, che esalta il ruolo di una finzione, anch'essa necessaria alla vita, non diversamente dal pragmatismo un po' brutale dei discorsi di Persky. Le lettere inviate a Magda hanno una carica lirica e visionaria, ricca di immagini che esaltano la forza di Magda ("my yellow lioness", R 39) e la sua bellezza delicata:

Magda, my beloved, don't be ashamed! Butterfly, I am not ashamed of your presence: only come to me, come to me again, if no longer now, then later, always come (R 69).

La farfalla del lager continua a volare, anche se la sua rievocazione seppellisce l'esistenza di Rosa in un'eterna prigionia. Eppure la vita incombe perfino su Rosa, che vorrebbe condividere la sua solitudine con quella della moglie di Persky. È un altro pensiero malato, e tuttavia un processo di identificazione con un'altra figura ha avuto inizio. Infatti, un primo piccolo passo verso la salvezza, o perlomeno verso la normalità, si verifica alla fine del secondo racconto. Rosa consente a Persky di salire nella sua stanza, e intanto lo scialle, che finalmente ha ricevuto da Stella, comincia a smaterializzarsi, ad acquistare le sembianze di un ricordo slavato dal tempo, come si fossero rimesse in moto le lancette di un orologio. Con esso si allontanano la figura di Magda, la sua voce, l'esigenza di scrivere a un fantasma. Forse: il nome di Magda si riaffaccia insistente nelle ultime righe di *Rosa*, rinviando il lettore al racconto precedente, all'eco dolorosa che esso continua a evocare, fonte inesauribile di un racconto che comprende ogni particella della *Shoah*, ogni filo di un tessuto entro cui le storie innumerevoli di un popolo sono iscritte e continueranno per sempre, pur attutate dal passaggio del tempo, a esserlo. Rosa toglie lo scialle, «the colorless cloth (...) like an old bandage, a colorless thing» (R 62), simile alla lettera scarlatta recuperata da Hawthorne in un vecchio baule, dall'apparecchio telefonico che le aveva trasmesso la voce odiata, ma anch'essa quanto mai necessaria, di Stella, "l'Angelo della Morte", e si appresta ad accogliere Persky: «Magda was not there. Shy, she ran from Persky, Magda was away» (R 69).

A conclusione di *Rosa*, il nome di Magda torna ancora due volte, tre con il pronome *she* a lei attribuito. Davvero Magda scomparirà per sempre? È lecito dubitarne. Dopo tutto, sebbene la grezza volgarità dell'anziano signore proveniente dall'"altra" Varsavia («Your Warsaw isn't my Warsaw», ribadisce Rosa più di una volta [R 22]) sia una condizione essenziale per superare il tempo senza tempo, l'eternità dell'inferno portato da Hitler sulla terra, anche un'adesione completa ai valori di Persky comporterebbe quella obliterazione del passato, che è l'altra faccia del trauma. Occorre che l'adesione al presente, il passaggio dal terrore dei campi di concentramento e di sterminio alla banalità in qualche modo pacificatrice della *way of life* americana, trovino una corrispondenza simbolica in grado di operare la metamorfosi, di restituire al cambiamento la sua qualità terapeutica più profonda, capace di unire passato e presente: non più lo scialle – allora, forse – ma la farfalla silenziosa che libra le sue ali oltre il filo del campo nazista, sopra le miserie di un'esistenza che, trentacinque anni dopo, merita ancora di essere vissuta e perfino raccontata.

Bibliografia

- Hawthorne, *The Minister's Black Veil* (1987) = N. Hawthorne, *The Minister's Black Veil*, in *Young Goodman Brown and Other Stories*, ed. by B. Harding, Oxford 1987.
- Hawthorne, *La lettera scarlatta* (1999) = N. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, Introduzione di C. Pagetti, Milano 1999.
- Mortara Garavelli 2015 = B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari 2015.
- Ozick 1983 = C. Ozick, *Toward a New Yiddish. Art & Ardor. Essays*, New York 1983.
- Ozick, *The Shawl* (1990) = C. Ozick, *The Shawl*, New York 1990.
- Riva 2014-2015 = C. Riva, *Dalla Storia alla Letteratura: visioni della Shoah nella narrativa di Cynthia Ozick*, Tesi inedita discussa presso l'Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2014-2015.
- Steiner 1967 = G. Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York 1967
- Steiner 2008 = G. Steiner, *My Unwritten Books*, New York 2008.

“Allora dischiusi gli occhi al sogno”.
L'incontro con i defunti nella poesia ebraica della *Shoah*

Sara Ferrari
Università degli Studi di Milano

הן המנות איננו כמו שהיה...
איננו יותר מין מעבר-מזה
שמשם לא באים רק בתלום פמדה
כי כגוף הקרוב שהוא חי אי בזה
ואפשר לפגשו ובדרך גקרה
כן יכול לבוא זה שנגרר מקברהו
כי הרוג אינו מת - והוא בא והגהו:
בלכתנו ברחוב בשבתנו בגן
באולם תאטרון בקפה אל שלחן
ובצחקנו את צחוק-פני-איש-לרעהו
ובגשט החי ליצוע בלילהו - -

Certo la morte non è simile a un tempo,
non dimora più su una riva a noi remota.
Non solo in sogno, infatti, tornano i morti,
ma proprio come ci è dato d'incrociare, in carne e ossa,
il cammino di un amico che trascorre i suoi giorni altrove,
così colui che è stato ucciso dalla tomba può tornare.
L'ucciso non è morto ma viene a noi, eccolo,
mentre camminiamo per la via o sediamo nel giardino,
nella sala di un teatro o al tavolo di un caffè,
mentre ci sfugge una risata davanti a un compagno
o la notte mentre al suo giaciglio si avvicina l'uomo vivo.¹

Così scrive Uri Zvi Grinberg (1896-1981) in *Keter qinah lekhbol beit-Israel*, “Corona delle lamentazioni per tutta la casa d'Israele”, pubblicato nel 1951 nel volume *Rehovot ha-nabar: sefer ha-ilyot veba-koach*, “Le strade del fiume – Il libro dei compianti e della forza”, l'opera colossale che il poeta israeliano ha dedicato allo sterminio degli ebrei d'Europa, definita dalla critica «il primo monumento eretto

1. Grinberg 1951, 56-57. Tutte le traduzioni dall'ebraico sono a cura di chi scrive.

in Israele in memoria delle vittime della *Shoab*».² In questa mirabile raccolta, stretta in una costante tensione tra il dramma privato e la catastrofe nazionale,³ Grinberg recupera “l’antica tradizione della lamentazione sulla catastrofe del popolo ebraico, già presente nel *piyyut* e nella poesia ebraica medievale”,⁴ al fine di misurarsi direttamente con le brutali conseguenze della tragedia.⁵ Sebbene retto da una visione poetica unica e complessa, destinata a irradiare le proprie emanazioni tanto sull’ambito personale dell’autore quanto su di una dimensione collettiva,⁶ *Rechovot ha-nabar* si basa su un’idea fondamentale: benché figlia di un odio bimillenario, la *Shoab* è stata un evento così lontano da ogni possibile accettazione che, dopo di essa, ogni singola categoria dell’esistenza va necessariamente ripensata, non da ultimo la comune distinzione tra morte e vita, tra morti e vivi.

Riguardo alla *Shoab*, non furono esclusivamente le vittime “dirette”, le cui esistenze furono orribilmente spezzate, spesso nel fiore degli anni, a essere travolte da un destino di morte. Non soltanto i superstiti dei ghetti e dei campi di sterminio ebbero «l’animo oppresso dal senso di morte e di depressione che non era stato elaborato», oltre che «dalla collera e dalla colpa».⁷ Chiunque sia stato in qualche modo toccato dalla catastrofe ha vissuto esperienze analoghe, anche, ad esempio, quanti hanno avuto salva la vita nascondendosi o spostandosi altrove prima del disastro mentre le loro famiglie erano annientate, nonché, alcuni decenni dopo la guerra, i discendenti dei sopravvissuti.⁸ Tutti costoro hanno portato e portano tuttora impresso nella loro psiche quello che

2. Milner 2007, 86. *Rechovot ha-nabar* fu pubblicato da Grinberg dopo un lungo periodo di silenzio e raccoglie le liriche uscite dal 1945 sul quotidiano *Haaretz*, grazie alle quali il poeta fu insignito del prestigioso premio Bialik nel 1947. Si tratta di un volume dalle dimensioni considerevoli, giacché consta di circa quattrocento pagine, interamente dedicate all’annientamento degli ebrei d’Europa. L’assoluta eccezionalità di quest’opera all’interno della ricca tradizione poetica in lingua ebraica relativa alla *Shoab* è unanimemente riconosciuta dalla critica, sebbene l’autore sia stato talvolta considerato controverso a causa delle sue posizioni politiche radicali.

3. Si consideri, ad esempio, Mintz 2003, 148: “Il volume si propone di includere e di comprendere tanto l’aspetto privato quanto quello collettivo della catastrofe nazionale: l’agonia della perdita personale e la crisi della missione poetica da una parte, e la distruzione di un’intera nazione e la visione di un futuro di rinnovamento, dall’altra. [...] De ‘Le strade del fiume’ va principalmente messo in risalto che quest’opera cerca di fare ciò da cui la letteratura ebraica per lo più si astiene: affrontare la *Shoab* e confrontarsi con le dimensioni della perdita”.

4. Wolf-Monzon–Livnat 2005, 20.

5. Va ricordato che Uri Zvi Grinberg rifiutò sempre con decisione il termine *Shoab*, ‘distruzione’, preferendogli il più tradizionale *Churban*, (sempre ‘distruzione’, ma nello specifico la ‘distruzione del Tempio di Gerusalemme’), poiché riteneva che il massacro degli ebrei d’Europa compiuto durante la Seconda Guerra Mondiale non fosse stato un evento tragico improvviso e unico, simile a una catastrofe naturale, bensì l’ultimo sconvolgente atto della persecuzione antisemita fortemente voluta dai nemici del popolo d’Israele. Si veda, ad esempio, Huppert 2007, 236.

6. A questo proposito si veda sempre Wolf-Monzon–Livnat 2005, 20.

7. Wardi 2013, 96.

8. *ibid.*, 96-97.

Robert Jay Lifton ha definito “il sigillo della morte”.⁹ Oppressi dalla distruzione altrui e dalla propria rimasta incompiuta, tormentati, talvolta, dal pensiero di essere sopravvissuti al prezzo di altre esistenze, essi hanno finito per vivere nell’ombra della *Shoah*, circondandosi delle anime dei defunti, in particolare, ovviamente, di quelle dei loro cari. I parenti uccisi vengono a loro costantemente, «sia durante la veglia, sia come sogni e incubi»¹⁰ dominati da dolore, rabbia, senso di colpa, di perdita e di vuoto. Essi si trovano, dunque, del tutto «immersi nel mondo dei morti»,¹¹ al punto che la morte, i defunti e la loro presenza ossessiva diventano il fondamento, il rinnovato scopo della loro esistenza spirituale e concreta, come testimonia l’evidente allusione nella poesia sopra citata al testo da sempre considerato la professione di fede per la tradizione religiosa ebraica nonché la condensazione dei suoi ideali, vale a dire la preghiera dello *Shemà Israël*.¹² In altre parole, la *Shoah* ha vanificato la rigorosa distinzione tra vita e morte, violando il divieto di compenetrazione tra le due dimensioni già istituito nella letteratura scritturale.¹³ Dopo lo sterminio, la morte ha invaso ogni aspetto dell’esistenza umana, al punto da creare una realtà eterogenea, impura, difficilmente distinguibile da quella soprannaturale e spesso popolata da “morti viventi”,¹⁴ o da individui molto simili. Per alcuni, infatti, l’incontro con i defunti è così vivido da sembrare reale o, forse, come vedremo in seguito, per certi versi lo è davvero. Del resto, l’assenza di tombe e, talvolta,

9. «The death imprint», citato *ibid.*, 96.

10. *ibid.*, 97.

11. *ibid.*

12. In particolare si confrontino gli ultimi quattro versi del brano di Uri Zvi Grinberg con *Dt* 6:6-7: “Questi comandamenti, che oggi ti do, ti staranno nel cuore; li inculcherai ai tuoi figli, ne parlerai quando te ne starai seduto in casa tua, quando sarai per via, quando ti coricherai e quando ti alzerai.” Secondo la tradizione, inoltre, le parole di questa preghiera sono pronunciate come un’estrema professione di fede dai martiri ebrei, come Rabbi Akiva, ucciso dai Romani a Cesarea (cf. *Talmud Berakhot* 61b). Lo stesso gesto è stato attribuito anche alle vittime della *Shoah*, di norma considerate anch’esse dei martiri. Scrive, ad esempio, il premio Nobel Elie Wiesel: «I remember the nocturnal processions of Jewish families toward death – it seems that they, too, like Rabbi Akiva, were offering themselves to the altar. It seems that they too, had given up on life – as he had, many of them with Shema Israel on their lips», in Wiesel 1991, 226.

13. Nell’Ebraismo il divieto di mescolare vita e morte e, conseguentemente, morti e vivi si esplica su vari livelli: dalle leggi relative all’impurità (ad esempio in *Nm* 19:11), alla proibizione di consultare *medium* e di mettersi in contatto con le anime dei defunti (*Dt* 18:11), la stessa norma che il re Saul trasgredì palesemente recandosi dalla cosiddetta “strega di Endor” (*I Sm* 28) per evocare lo spirito del profeta Samuele.

14. Il motivo del “morto vivente” ricorre con una certa frequenza nella poesia ebraica della *Shoah* e, in generale, nella letteratura legata allo sterminio. Questa immagine è spesso utilizzata per descrivere il prigioniero del campo, quello che Primo Levi chiama anche *Muselmann*, o, nello specifico della poesia in lingua ebraica, la figura del sopravvissuto, costretto a tornare alla vita dopo l’esperienza dei campi di sterminio, particolarmente evidente nell’opera di Dan Pagis (cf. Yaaz 1984, 52-59). Tuttavia, come avremo modo di mostrare di seguito, il morto vivente ricorre anche con una certa frequenza nella poesia dei discendenti dei superstiti, in questo caso come figura della vittima che, per diversi scopi e motivi, torna nel mondo dei viventi.

di notizie certe, non possono che alimentare fatalmente la fantasia e la speranza di chi ha perduto ogni cosa.

1. *Ho salvato il mio corpo ma non la mia anima: Uri Zvi Grinberg*

Durante i decenni precedenti il secondo conflitto mondiale, soprattutto tra gli anni '20 e '30, molti giovani ebrei abbandonarono l'Europa per trasferirsi nella Palestina Mandataria e abbracciare il sogno sionista di ricostruire là una patria ebraica, lasciandosi alle spalle le famiglie e la Diaspora. Per molti di essi, tuttavia, la *Shoah* rese la separazione tragicamente definitiva. Essi, infatti, non condivisero la sorte di quanti erano rimasti in Europa e si salvarono, ma furono costretti ad assistere impotenti alla distruzione dell'Ebraismo europeo, nonché alla strage dei loro cari. Questa straziante esperienza produsse nella psiche di molti di loro un trauma profondo, mai davvero risolto, che trasformò la scelta entusiastica e coraggiosa della salita in Terra d'Israele (o *aliyah*) in un tradimento. In realtà, come testimoniano le fonti storiche, durante il conflitto e l'immediato dopoguerra, l'intero *Yishuv* fu investito da un opprimente senso di colpa collettivo e tra i suoi membri si diffuse rapidamente l'angosciata convinzione di non aver fatto abbastanza per salvare dallo sterminio il giudaismo europeo, verso il quale, nonostante tutto, si avvertiva un legame profondo.¹⁵ Ancor più devastante fu, però, il senso di colpa che colpì i singoli individui, giacché la loro angoscia non riguardava una massa anonima e incorporea di vittime, bensì aveva un nome e un volto caro e amato. Questa sorte toccò, tra gli altri, ad alcuni celebri poeti israeliani, quali il già citato Uri Zvi Grinberg, Amir Gilboa e Avot Yeshurun, la cui opera, tuttavia, non sarà analizzata in questo saggio.

Uri Zvi Grinberg nacque a Bialykiemien (Galizia) in una famiglia hassidica. Sin dalla più tenera età sperimentò in maniera diretta l'odio antiebraico e l'orrore dei *pogrom*, esperienze destinate a segnalarlo profondamente e a plasmare in maniera unica la sua poetica. Affermatosi ben presto come scrittore e pubblicista tanto in ebraico quanto in *yiddish*, nel 1923 pubblicò il poema *In malkhes fun tseylem*, ("Nel regno della croce"), da molti considerato profetico della *Shoah*, dove, tramite apocalittiche e inquietanti visioni di morte, egli annunciava il tragico destino che attendeva gli ebrei in Europa, indicando il

15. Secondo autorevoli saggi pubblicati di recente, ciò, in realtà, non è del tutto vero. Inoltre, le risorse dello *Yishuv* a tale proposito sarebbero state comunque insufficienti per un'opera di salvataggio consistente. Questo sentimento diffuso derivò soprattutto da un complesso meccanismo psicologico non separabile dall'ideologia alla base dello *Yishuv* stesso. Per un'analisi accurata di questo aspetto della storia d'Israele si veda Bensoussan 2009, 17-55. La profonda lacerazione interiore prodotta da questa difficoltà psicologica è evidente in numerosi testi poetici del periodo, dove emerge una tragica antitesi tra la "luce" della Terra d'Israele e il buio in cui era sprofondata l'Europa o, meglio, la dicotomia, avvertita spesso come colpevole, tra "qui" (Palestina Mandataria) e "laggiù" (Diaspora).

Sionismo come unica possibilità di salvezza.¹⁶ Nello stesso anno Grinberg decise di mettere in pratica le proprie convinzioni e, dopo essersi avvicinato al movimento sionista, decise di emigrare in Terra d’Israele. Durante gli anni ’30, tuttavia, abbandonò il sionismo laburista per unirsi al gruppo revisionista,¹⁷ guidato da Vladimir Zeev Jabotinsky. Poco prima dello scoppio della Seconda Guerra mondiale Uri Zvi Grinberg si trovava a Varsavia come inviato del movimento sionista revisionista e riuscì, quasi per miracolo, a mettersi in salvo imbarcandosi su una delle ultime navi in partenza per la Palestina Mandataria. Così facendo, però, non adempì la promessa fatta ai parenti di portare con sé il giovane nipote Shmuel, il quale fu poi trucidato insieme al resto della famiglia.¹⁸ Il senso di colpa per non aver tenuto fede alla parola data ai suoi cari non abbandonò mai il poeta, il quale in *Rechovot ha-nahar* scrive:

אָבן הצלתי אַת זֶה גופי דְּבָרְהִי מִבֵּית אִמִּי וְאָבִי
בֵּית חַיּוֹתַי קֹן צְפָצוּפֵי בֵּית דָּמִי וְזָהָבִי,
אָבֵל לֹא הִצַּלְתִּי נַפְשִׁי (...)

Di certo ho salvato questo mio corpo
fuggendo dalla casa di mia madre e di mio padre,
la casa del mio vigore, il nido dei miei cinguettii,
la dimora del mio sangue e del mio oro,
ma non ho salvato la mia anima (...)¹⁹

Insieme ai genitori e alla sorella, Shmuel, simbolo della giovinezza ebraica falciata dalla barbarie, nonché volto della colpa del poeta, ricorre spesso nei versi de “Le strade del fiume”, dove l’incontro con i cari uccisi si svolge per lo più nella cornice di una visione, di carattere non solo privato. Tramite la visione, infatti, Grinberg si cala perfettamente nel ruolo da lui prediletto di “poeta-profeta”,²⁰ superando i confini ristretti del dolore personale fino a

16. Si veda la voce *Yiddish Poetry* scritta da Avraham Novershtern in http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poetry/Yiddish_Poetry (consultato il 30.06.2015).

17. Il movimento sionista revisionista fu fondato da Vladimir Zeev Jabotinsky tra gli anni ’20 e ’30 in opposizione al sionismo “pratico” di David Ben-Gurion e Chaim Weizmann. In maniera del tutto semplicistica, si può affermare che il sionismo proposto da Jabotinsky aveva toni più radicali, esprimendo tendenze anche estremistiche, soprattutto per quanto concerneva le proprie aspirazioni territoriali. Si veda la voce *Sionismo* curata dallo storico Vittorio Dan Segre sull’Enciclopedia Treccani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sionismo_\(Enciclopedia-del-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sionismo_(Enciclopedia-del-Novecento)/) (consultato il 30.06.2015).

18. Cf. Milner 2007, 87. L’uccisione di Shmuel e del padre del poeta è descritta nella toccante lirica in prosa *El giv’at ha-gviyot ba-sheleg* (“Verso la collina dei cadaveri nella neve”), inclusa in Grinberg 1951, 102-103. Una traduzione italiana della poesia è stata pubblicata in Ferrari 2010, 60-63.

19. Da *Qinat ha-ben beborcho mi-bet aviv ve-immo*, (“Lamento del figlio in fuga dalla casa di suo padre e sua madre”), in Grinberg 1951, 63.

20. Riguardo l’immagine del poeta-profeta nell’opera di Uri Zvi Grinberg si veda in particolare Shoham 2002, 199-326.

costruire un ampio discorso di respiro collettivo-nazionalistico,²¹ talvolta anche dai toni veementi. Nelle sue suggestive fantasie-visioni profetiche, inoltre, i familiari sono per lo più descritti come dotati di una fisicità concreta e ben definita, cosa che dimostra quanto sia complessa nell'opera di Grinberg l'elaborazione della figura delle vittime o, per usare un'espressione del poeta stesso, degli "uccisi d'Israele" (*harugey Israel*).²² Da un lato, infatti, ciò esprime un naturale sentimento di vicinanza verso i morti e il desiderio di rivivere un contatto venuto a mancare all'improvviso, dall'altro, però, dimostra la fede espressa dal poeta nello status eccezionale delle vittime della *Shoah*, descritte come "morti viventi" ma in qualità di figure sante e vive che cesseranno realmente di esistere solo quando sarà vendicata la loro morte.²³ Questa convinzione, unitamente alla consuetudine di Grinberg di designare le vittime della *Shoah*, principalmente i propri familiari uccisi, col titolo di *qadosh*, 'santo', lo stesso che nell'Ebraismo è solitamente attribuito ai martiri²⁴, indica la volontà di considerare i morti come esseri dai tratti divini, puri, i quali, analogamente ad altri *Tzaddiqim*²⁵ (ad esempio il profeta Elia o i patriarchi)²⁶ non sono realmente morti ma accompagneranno per sempre, tramite la loro potente presenza spirituale, la storia d'Israele. In *Rehovot ha-nabar* la presenza delle vittime della *Shoah* è soprattutto monito a raccogliere l'eredità spirituale e religiosa da loro trasmessa, la quale consiste in particolar modo nel realizzare la sovranità ebraica sulla Terra d'Israele, contrastando fermamente i nemici che le si opporranno. In questo modo la poesia di Grinberg sui morti della *Shoah* non ha soltanto un valore lirico-elegiaco, come forse si potrebbe pensare, ma si fa portatrice di una visione precisa, carica, nonostante tutto, di speranza e di vigore, la quale effonde i propri raggi benefici sia sul poeta stesso sia sul futuro del popolo ebraico. Come scrivono, infatti, Tamar Wolf-Monzon e Zohar Livnat,

The reconstruction of the reality and the mental hell in which his people found itself, together with the penetrating exposure of tormenting guilt feelings, lead the poet not to despair and suicidal feelings but to the

21. Si pensi, ad esempio, alla lirica *Qodesh Qodashim*, ("Santo dei Santi"), dove il poeta immagina di condurre la madre morta attraverso i luoghi più significativi della Terra d'Israele. Verso la fine della poesia la donna chiede di essere deposta nella grotta del re Davide, evidente simbolo della sovranità politica, territoriale, spirituale e religiosa del popolo ebraico, dove il poeta le starà accanto "con la divisa del soldato e il fucile sulla spalla / perché non venga il nemico". In Grinberg 1951, 373-377.

22. L'espressione compare sempre in *Keter qinah lekhol beit-Israel*, *ibid.*, 59.

23. Cf. *ibid.*: "Dovrebbe il mio cuore consolarsi? Ma loro non sono morti! / Sono come tutte le vittime d'Israele nel loro popolo, / uccisi ma non morti, fino al giorno della vendetta. / [...] E finché non c'è riscatto, per loro non c'è quiete. In eterno sono vivi [...]."

24. Riguardo la discussione sull'effettiva opportunità di attribuire alle vittime della *Shoah* il titolo di martiri, si vedano, ad esempio, Klagsbrun 1983, 14-15 e Brenner 2014, 235-236.

25. 'Uomini giusti e santi'.

26. A questo proposito le fonti tradizionali sono numerose. Si consideri, ad esempio, quanto è scritto in *Talmud Berakhot 18b*: "[...] ciò insegna che gli *Tzaddiqim* anche nella loro morte sono chiamati vivi".

exploration of the spiritual strength and sources of inspiration through which he seeks to restore the entire spiritual world that was lost with the destruction of European Jewry, both in its personal biographical expressions and in its national sense.²⁷

Lo stesso testimonia l'incontro con Shmuel in *Keter qinah lekhol beit-Israel*, dove, seppure nel dolore straziante, il poeta trova un riscatto alla tragedia:

אָכוּ זַע וְנִלְפַת אֶל בְּרַכִּי לַעַת עָרֵב,
הַקְדוּשׁ וְהַטְהוּר מְכַל יְלָדֵי הַהֶלֶד -
שְׂמוּאֵל, בְּוִיחֵי-אֲחוֹתֵי, וְהוּא יֵלֵד
וְקְדוּשׁ - קְאָבֵי הַגְּדוּל הַלֵּל-תָּרֵב:

- דודי, אוי דודי, אַהֲבַתִּיךָ תָּמִיד.
אֵיךְ עֲזַבְתָּנִי בִּימֵי הַמַּמִּיתֵיךְ וְיִרְוֵשׁ דּוֹדִי וְלֹא עוֹרַרְתָּ לְמַעַנְנִי אֶת הַמְּלָךְ דָּוִד;
וְלִקְבָרוֹן לֹא הִלַּכְתָּ אֶל קְבָרֵי אָבוֹת
לְסַפֵּר אֵיךְ עָשׂוּ אֶת יַעֲקֹב מְאֻבִּיד..
אֵיךְ תּוֹכֵל כִּף לְחַיִּית בְּלַעֲדֵינִי וְדוֹלְאֵכֶל וְלִשְׁתוֹת וּשְׂבָגְדוֹנָעוֹד

Verso sera si mosse e le ginocchia mi strinse
tra i fanciulli del mondo il più santo, il più puro,
Shmuel, di mia sorella l'unico figlio. È un fanciullo
eppur è santo, quale il mio sommo padre, da spada trafitto:

- Zio, oh zio! Sempre ti ho amato.
Nelle mani del carnefice come hai potuto lasciarmi
e andartene a Gerusalemme, zio!
Non hai destato per noi il re Davide
né a Hebron sei corso, presso la tomba dei padri,
per riferire come Esaù annientava Giacobbe.
Senza di noi come potrai vivere, zio?
Mangiare e bere, abbigliarti e tutto il resto?²⁸

Come sempre avviene in queste liriche, il dialogo col defunto è, in realtà, un colloquio angosciato tra l'io poetico e la propria coscienza. Al cospetto del nipote, il poeta, però, non può mettere in atto meccanismi psicologici di autodifesa: egli è completamente nudo di fronte al proprio tremendo senso di colpa. Al dolore familiare si sovrappone, tuttavia, la tragedia nazionale, come mostrano le allusioni a fatti, luoghi e personaggi biblici, in particolare all'odio di Esaù nei confronti di Giacobbe-Israele, un evidente riferimento al più generico disprezzo degli ebrei da parte delle nazioni del mondo.²⁹

27. Wolf-Monzon-Livnat 2005, 20.

28. *Keter qinah lekhol beit-Israel*, in Grinberg 1951, 57.

29. L'esegesi rabbinica ha, infatti, sovente interpretato in chiave storica l'episodio scritturale, collegando Esaù agli avversari di Israele: prima gli Edomiti, discendenti diretti del figlio di Giacobbe, quindi i Romani, infine le moderne nazioni europee. Cf. Hellig 2003, 127.

La risposta del poeta alle parole di Shmuel è altrettanto densa di commozione e, allo stesso tempo, mostra il cammino che Grinberg desidera percorrere al fine di emergere dall'abisso della disperazione:

קטאתי־עויתי־פשעתי, קדושי!
 מצפוני־רגלי־ועד־שערוֹת ראשי
 בוער־בייה־קאב־נה־פשע, שוי!
 לו אתכם בעפר, אם באפר אתכם,
 ולא נשאתי בכל מדעי אהריתכם!
 איך להיות בלעדיכם ובלעדיך בקרי,
 וזולף תמיד דם דרדך־גג־בית־שירי!
 וזועק תמיד וי מפיקם בקרי!

Ho peccato-sbagliato-disubbidito, mio santo!
 Dalle unghie dei miei piedi fino ai capelli che ho in capo
 il dolore della colpa in me avvampa, bimbo mio!
 Con voi potessi essere nella polvere,
 con voi potessi essere nella cenere
 ma la vostra sorte su di me non ho appreso!
 Senza di voi come posso vivere, senza di te, mio adorato?
 Ma nella dimora del mio canto il tetto sempre stilla sangue!
 E dalle mie pareti il grido delle vostre bocche sempre risuona!³⁰

Alla vista del nipote l'io poetico è gravato da un'angoscia profonda che lo spinge a confessare la propria colpa. Si noti che Grinberg utilizza un terzetto di verbi (חטאתי־עויתי־פשעתי) i quali comunemente compaiono nella liturgia di *Yom Kippur*,³¹ confermando l'assoluta solennità del momento. Come spesso succede in casi analoghi, il soggetto desidera innanzitutto identificarsi con i propri cari, auspicando di poterne condividere la sorte crudele. Data l'evidente inattuabilità del proposito, la poesia offre a Grinberg l'opportunità di lenire, anche se per poco, il senso di colpa, donando un nuovo significato alla sua condizione. Sebbene, infatti, all'io poetico non sia concesso di condividere il destino di polvere e cenere dei suoi familiari, egli può, tuttavia, riscattare in qualche modo la loro uccisione, rimanendo immerso nel mondo dei defunti e divenendone il cantore e il profeta, per sempre, cosa che Grinberg, sotto certi aspetti, fece davvero. Non a caso in un altro luogo di *Rehovot ha-nabar* egli si dichiara "poeta di questo popolo morto"³², condensando in poche parole l'essenza di un mondo poetico che canta il passato tragico d'Israele e, nel contempo, mira a costruirne la forza futura.

30. *Keter qinah lekhol beit-Israel*, in Grinberg 1951, 57.

31. In particolare nella preghiera del *Viduy* (letteralmente, "confessione").

32. Da *Shir ha-yachas ha-gadol* ("Poesia della grande progenie") in Grinberg 1951, 166-167.

2. “Allora dischiusi gli occhi al sogno”: Amir Gilboa

Amir Gilboa (1917-1984), il quale cronologicamente appartiene alla generazione poetica successiva³³ a quella di Uri Zvi Grinberg, nacque col nome di Berl Feldman in una cittadina della regione della Volinia, in Ucraina. Come abbiamo già anticipato, Gilboa visse la stessa esperienza di Grinberg, perdendo l'intera famiglia nella *Shoah*, mentre egli si trovava in Terra d'Israele già dal 1937. Secondo quanto scrive Hanna Yaaz, le poesie di Amir Gilboa dedicate alla *Shoah* sono concentrate soprattutto nei suoi volumi d'esordio, *Sheva rashuyot* (“Sette proprietà”, 1949) e *Shirim ba-boqer ba-boqer*, (“Poesie del mattino presto”, 1953), i quali coprono un periodo cronologico che si estende dal dopoguerra fino ai primi anni dello Stato d'Israele.³⁴ Anche l'antologia *Kbulim ve-adumim* (“Blu e rosso”, 1963), che raccoglie una vasta selezione di testi pubblicati nelle raccolte precedenti, documenta come l'ispirazione poetica dell'autore, per lo meno in questa fase, sia letteralmente accompagnata dalle anime dei suoi defunti, grazie a una semplice ma significativa dedica ai familiari uccisi: “con me ci sono mio padre e mia madre, Hayim e Frida, i miei fratelli e sorelle Bella, Yehoshua, Bronia, Moshe, Sara ed Ester”. Nelle raccolte successive, invece, “il tema della *Shoah* non è particolarmente dominante, ma si può osservare l'evoluzione di parte dei motivi e dei temi legati alla guerra e allo sterminio (...)”³⁵, una trasformazione naturale che si dipana tra gli anni '40 e gli anni '70. In linea generale, notiamo un evidente passaggio “da un'espressività rovente a toni più moderati, da un'esplosione tesa al bello e all'onirico fino all'ironia e, infine, a una scrittura astratta, la quale potrebbe essere intesa come silenzio, sonno, assenza di voce o eco delle voci nascoste che si agitano nel profondo”.³⁶

In ogni caso, seppure intervengano alcune naturali trasformazioni, la scrittura di Gilboa non è mai totalmente svincolata dalla tragedia dello sterminio. Ciò rende il ruolo del poeta tutt'altro che lieve. Più volte, infatti, egli grida la propria angoscia descrivendo una presenza che si fa ossessione, soprattutto notturna:

... אֶהְיֶיךָ אֶת כָּל הַמְשָׁאוֹת הַנִּיחוּ לִי.

הַמְשָׁאוֹת הַכְּבִדִים
הֵם בָּאִים עַל עֵינַי בְּהַקִּיץ.
הֵם בָּאִים עַל עֵינַי בַּשָּׁנָת.

33. Com'è noto, la critica letteraria israeliana tende a suddividere in generazioni la produzione poetica (e narrativa, anche se quest'ultima in misura minore). Amir Gilboa, però, è “un poeta singolare, originale, eccezionale, difficile da collocare in una generazione o attribuire a una scuola”. Cf. Weissbrod 2002, 192. Per un approfondimento della poetica di Amir Gilboa si veda il lungo capitolo dedicato alla sua opera in questo stesso volume.

34. Yaaz 1984, 90.

35. *ibid.*

36. Sono parole di Hillel Barzel citate in *ibid.*, 91.

הם באים על עיני בשנת.
מקדר לקדר באים על עיני בשנת.
השליטים בשנתי! (...)

(...) tutti i fardelli m'hanno imposto i miei cari.

Quei pesanti fardelli!
Vengono a sovrastare i miei occhi nella veglia.
Vengono a sovrastare i miei occhi nel sonno.
Vengono a sovrastare i miei occhi nel sonno.
Di stanza in stanza vengono a sovrastare i miei occhi
nel sonno.
Sovrani del mio sonno!³⁷

Gli incontri più significativi e drammatici, nell'opera di Gilboa, sono, infatti, legati al sogno e all'incubo, dimensioni che consentono al poeta di confrontarsi con la propria perdita e il groviglio di sentimenti contrastanti a essa legati. Va notato che, a questo proposito, Gilboa segue spesso l'esempio proposto dalla poesia israeliana degli anni '50-'60,³⁸ interpretando la propria vicenda personale tramite l'elaborazione di archetipi biblici fondamentali,³⁹ quali l'omicidio di Abele da parte di Caino⁴⁰ o la legatura di Isacco⁴¹ (rispettivamente *Genesis* 4 e 22). Ciò non deve affatto stupire il lettore. È evidente come l'utilizzo di una vicenda ben nota dalle precise associazioni emozionali soccorra il poeta, aiutandolo a convogliare la propria esperienza in maniera concisa ed efficace. Inoltre, come scrive Colin Falck, «the myths of our culture (...) contain, and can therefore reveal, the fullest possible meaning of the world in which we live»⁴² e, di rimando, delle nostre stesse singole vite. Nell'opera di Gilboa, come di altri poeti israeliani, il dialogo con le fonti bibliche si rivela uno strumento privilegiato per scrutare gli angoli più oscuri del trauma, soprattutto quando il testo di riferimento è modificato o capovolto, come avviene nella celebre *Yitzkchaq*, ("Isacco"):

לפנות בקר טילה שמש בתוך היער
חד עמי ועם אבא

37. Da *Ashkavah* ("Sepoltura"), in Gilboa 1953, 33.

38. Numerosi testi sono stati scritti sull'intertestualità e la poesia israeliana, in particolare su quella scritta nei decenni sopra riportati. Per ulteriori approfondimenti si veda Jacobson 1997, interamente dedicato a questo argomento.

39. Cf. Yaoz 1984, 98 e Jacobson 1997, 155-159.

40. In *Ve-achi shoteq* ("E mio fratello tace?"), lirica che non sarà presa in esame in questo breve saggio.

41. In qualità di archetipo fondamentale, l'episodio della *aqedab*, o "legatura d'Isacco", è tra i più rielaborati dalla poesia ebraica e israeliana in tutte le sue fasi. Si vedano soprattutto i saggi Kartun-Blum 1988 e 1995.

42. Colin Falck, *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-modernism*, citato in Jacobson 1997, 27.

וימיני בשמאלו.

כברק להבה מאכלת בין העצים.
ואני גרא כל-כך את פחד עיני מול דם על העלים.

אבא אבא מהר והצילה את יצחק
ולא יחסר איש בסעדת הצהרים.

זה אני הנשקט, בני,
וכבר דמי על העלים.
ואבא נסתם קולו.
ופניו חנרים.

ורצייתי לצעק, מפרפר לא להאמין
וקורע העינים.
ונתעוררתי.

ואזלת-דם היטה נד ימין

Verso mattina il sole passeggiava nel bosco
Insieme a me e a papà
E la mia destra era nella sua sinistra.

Come un lampo un coltello scintillò tra gli alberi.
E io ho tanta paura dei miei occhi atterriti dinanzi al sangue
[sulle foglie.

Papà, papà, affrettati e salva Isacco,
che nessuno manchi al pasto di mezzogiorno.

Sono io quello sgozzato, figlio mio,
e già il mio sangue è sulle foglie.
E la voce di papà era soffocata.
E il suo volto pallido.

E io volevo gridare, dibattendomi a non crederci,
spalancando gli occhi.
E mi svegliai.

Ed esangue era la mia destra.⁴³

A differenza di quanto avviene nel testo biblico, nella lirica di Gilboa il sacrificio è realmente eseguito, interrompendo con brutalità un idillio di serena armonia familiare nella natura, amplificata dall'allusione al *Cantico dei Cantici* al v.

43. La traduzione è tratta da Ferrari 2010, 90-91.

3 della prima strofa.⁴⁴ Non sarà, però, il figlio a cadere, come probabilmente ci aspetteremmo, bensì il padre, con un evidente riferimento alla triste realtà biografica dell'autore. Notiamo che il punto di vista dell'io poetico, tanto sul piano narrativo quanto su quello linguistico, è sostanzialmente quello di un giovane, di un fanciullo, com'era Isacco nella narrazione biblica, elemento che costituisce una delle peculiarità più evidenti della poesia di Gilboa, soprattutto in alcune raccolte.⁴⁵ In questo modo l'io poetico recupera la propria dimensione originale al momento del trauma e, nel contempo, tende a svincolarsi dalla colpa, presentandosi come una figura innocente e bisognosa di protezione. Secondo Iris Milner:

le scene bibliche sono ironicamente evocate allo scopo di suggerire un mondo privo di un Dio che si prende cura paternamente: un padre inerme è quello che in questo caso viene sacrificato davanti agli occhi terrorizzati del figlio e nel rovelto non è impigliato un ariete, ma un coltello per la macellazione che in effetti avverrà.⁴⁶

Senza dubbio la poesia rivela uno scenario angosciosamente terreno, da cui Dio e i suoi emissari sono del tutto assenti. A differenza dell'età biblica, in cui la divinità era sovente accanto all'uomo, intervenendo nella sua vita, nel presente moderno quest'ultimo è lasciato solo, in balia di una realtà crudele e priva di significato. Tuttavia, il gioco intertestuale è destinato a rivelare soprattutto l'ossessione più privata, più inconfessabile del poeta: da figlio egli non ha saputo proteggere il padre. Come scrive, infatti, David C. Jacobson «the choice to express this experience by means of the story of the binding of Isaac places the Holocaust in the context of the Land of Israel. It also conveys clearly the struggle of the poet to come to terms with the role reversal that the Holocaust brought to him».⁴⁷ La dimensione onirica è svelata solo nei versi finali, dove il poeta descrive le proprie reazioni angosciate dinanzi alla vista del padre sgozzato. Il significato della poesia, però, va ben oltre i limiti dell'esperienza personale dell'autore: forse più di ogni altra poesia scritta da Gilboa sul trauma della *Shoah Yitz'haq* riveste, inoltre, un significato nazionale. Secondo buona parte della critica, infatti, «il rovesciamento del motivo biblico indica sia la perdita concreta dei genitori, sia la scomparsa delle radici e del patrimonio ebraico in generale, la quale lasciò i giovani ebrei giunti in Terra d'Israele privi della sorgente della propria vitalità»⁴⁸, come lascia intendere anche l'ultimo verso, «ed esangue era la mia mano». In altre parole, la poesia testimonia l'angoscia di un'intera generazione di figli che ha voluto spezzare ogni legame

44. Il verso cui Gilboa fa riferimento ritorna due volte nel testo biblico, precisamente in *Cz.* 2:6 e 8:3: «la sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi abbraccia».

45. Cf. Weissbrod 2002, 198.

46. Milner 2007, 88.

47. Jacobson 1997, 157.

48. Cf. Weissbrod 2002, 202.

col passato, con l'esperienza ebraica tradizionale ed europea dei loro padri, per abbracciare invece l'ideale sionista in Terra d'Israele. Nutritasi del concetto di *sblilat ha-Golah*, “negazione della Diaspora”,⁴⁹ questa generazione, sembra dirci Gilboa, non può sfuggire al senso di colpa e, se alla luce del sole può ingannare se stessa, la notte è costretta a misurarsi con i propri demoni. Le mani entusiaste e robuste del pioniere, che hanno desiderato allontanare da sé con forza gli *shtetlach*⁵⁰ attraversati da lunghe barbe e caftani, si ritrovano ora disperatamente vuote e inermi, mentre il nuovo ebreo, invece di guardare a un radioso futuro in Terra d'Israele, si fa strada su un cammino gremito delle ombre di un passato ormai perduto. Invece di spalancare le porte all'avvenire, il rifiuto delle radici europee, per certi versi, ha reso mutila l'esperienza dello *Yishuv*, il quale, non a caso, sarebbe riuscito a elaborare e a superare il proprio trauma solo tramite l'attuazione della profonda e dolorosa catarsi collettiva verificatasi in occasione del processo ad Adolf Eichmann nel 1961⁵¹.

Ciò nonostante, la dolcezza del ricordo del passato sembra resistere, talvolta, anche alla più atroce delle sofferenze, come si può leggere in *Nishmat Yossi, ben achoti Bronia*, (“L'anima di Yossi, figlio di mia sorella Bronia”):

כל הלילה נפלו כוכבים אל חיקי
ולאה מספור צחקתי יחיד אל תוך הלילה מאשר.
וכך רדום, וכך הוזה רקיעים צבעו עיני ונשרים צנחו לעמקים.
אז פקחתי עיני אל החלום. בא יוסי הקטן ונאל את השיר. והנה
מרחף ושר.]

קול התור נשמע בארץ. וצל אבי הבקר גשם כוחל ויורד.
למרגלות ה-ר-טרם-שמש אני כורע זוכר זוכר זוכר.
ראשי במים שמגבהים נופלים בצלילים ירפים של החלום הרנה הכבד.

אני שומע את כל שיריך, יוסי. יוסי הקטן, הזרחה. יוסי ההרוג באמת.
צבניך התועים על כל דרך צדים הד קולך הרוחק.

אלהים, אלהים, כל הקעים מלאו אז מים.
ואחר הגשם שטפנו הירק ושכר צעדינו.
ומלאו-כעים התירו עטריות כסעור אגדה שרומז בקבות של אלה עינים.
וכל העצים הדליקו שמשות באמריהם לכבודנו.

הו יוסי, הו יוסי! את לחשי שלחתי עם מוצאי הלילה אל עני האגם
וברןןוד הלבנבנים גלגלו עצמם להעלותו כתר לאדוות.
אך עם שמש שעולה גם אני עולה כליל... ובוער מאש ערצה
לנשק העפר של בחיר האהבות.

49. È uno dei concetti cardine dell'ideologia sionista, la quale mirava a costruire una vita nuova per gli ebrei in Terra d'Israele, liberandoli dalle paure e dalle situazioni negative imposte dalla condizione ebraica in Europa. Per un approfondimento si veda Schweid 1996.

50. Tipici villaggi ebraici dell'Europa orientale completamente eliminati dalla *Shoah*.

51. È quanto sostiene, tra gli altri, Bensoussan 2009, 123-150.

Per tutta la notte caddero stelle sul mio petto
 e stanco di contarle risi, da solo, incontro alla notte felice.
 E così, addormentato, sognante, firmamenti colorarono
 [i miei occhi e aquile si lanciarono nelle valli.
 Allora dischiusi gli occhi al sogno. E venne il piccolo Yossi
 [a redimere il canto. Aleggiando egli cantava.

La voce della tortora si ode sulla terra. E sui boccioli del mattino
 [una pioggia azzurra scende.
 Alle pendici di un monte prima dell'alba m'inginocchio e ricordo,
 [ricordo, ricordo.
 Il capo nelle acque che cadono dalle alture con le verdi melodie
 [di un sogno rorido e greve.

Posso udire tutti i tuoi canti, Yossi. Piccolo Yossi, che risplendi.
 [Yossi, l'ammazzato davvero.
 Le tue gazzelle erranti su ogni sentiero inseguono l'eco del tuo riso.

Mio Dio, mio Dio, tutte le vallate allora si colmarono d'acqua.
 E dopo la pioggia il verde ci inondò e inebriò i nostri passi.
 E a piene mani impallidirono funghi, come un racconto di fiaba
 [che ammicca nelle pupille di mille occhi.
 E tutti gli alberi in nostro onore accesero soli negli alti rami.

Oh Yossi, oh Yossi! Al volgere della notte la mia preghiera rivolsi
 [alla superficie del lago
 e le tue anatre biancastre si rovesciarono per elevarla a corona
 [delle onde.
 Ma col sorgere del sole anch'io mi elevo, completamente...
 [divorato dal fuoco della brama
 di baciare la polvere del prediletto degli amori.⁵²

Come nelle righe iniziali di *Yitzchaq* anche in questa poesia, inclusa nella prima raccolta pubblicata da Gilboa, un'atmosfera insolitamente quieta, incantata, idilliaca avvolge il poeta.⁵³ Si tratta, forse, della situazione prediletta dall'io poetico nell'opera di Gilboa, il quale “ama spiccare il volo oltre la realtà, verso mondi fiabeschi, fantasiosi, onirici”.⁵⁴ Diversamente da quanto è stato visto nella lirica precedente, la dimensione onirica, in cui compare il nipote del poeta trucidato dai nazisti, appare però gradevole ed è svelata sin dai versi d'esordio. L'io poetico, infatti, si abbandona con dolcezza al sogno e la visione del fanciullo è serena, in totale armonia con il paesaggio quasi fatato che lo

52. La traduzione è tratta da Ferrari 2010, 88-89.

53. Si noti anche in questo caso l'allusione a *Ct.* 2:12: “e la voce della tortora si fa udire nella nostra campagna.”

54. Weissbrod 2002, 209.

circonda, sebbene alla terza strofa la sorte subita dal ragazzo irrompa con una forza a dir poco stridente. Secondo Hanna Yaoz, la cornice idilliaca in cui il sogno si dipana costituisce solo una “finzione ironica”,⁵⁵ volta a mettere in ulteriore risalto la fine brutale di Yossi. Questa interpretazione risulta, però, piuttosto debole, giacché non giustifica la quiete estatica che domina la poesia fino al suo epilogo. Molto più efficace è, invece, l’opinione di Eliezer Schweid, secondo cui “la coscienza della tragedia non annulla la potenza della felicità derivata dal ricordo. È questo il segreto della forza di questa poesia. Dolore e felicità sono egualmente potenti e attuali, ma non si sopprimono l’un l’altro.”⁵⁶ Pur nella sua fine tragica, Yossi rappresenta per Gilboa la fonte dell’ispirazione poetica, un ideale letterario-divino che lo spinge a trascendere la realtà concreta per elevarsi in una dimensione soprannaturale, fatta di morte e di bellezza, di amore e di angoscia, sorgente autentica di ogni canto.

3. *Tumulti di morti sulle mie palpebre: la Seconda Generazione*

Nemmeno la cosiddetta *Dor Sheni*, la Seconda Generazione, quella dei discendenti dei sopravvissuti e delle vittime, è immune dall’ossessione della morte e dei defunti. La poesia di questi autori ci restituisce, infatti, frammenti di esistenze indelebilmente segnate dalle sofferenze patite dai genitori e dalle macabre visioni riflesse nei loro occhi. Tra le righe sovente affiorano personalità profondamente sofferenti, angosciate, cresciute nell’ombra funerea della *Shoah*, per le quali «l’associazione e la confusione tra vita e morte» è «un motivo centrale».⁵⁷ Osserviamo allora come nelle liriche di questi autori l’incontro con i morti, in qualunque forma avvenga, sia essa sogno o visione, incarni per lo più il fardello di dolore e di morte non richiesto che i figli dei superstiti sentono gravare sulle loro spalle, gli incubi di cui si sono nutriti sin dalla più tenera età, affollati dalle pallide figure di defunti mai conosciuti in vita. Tuttavia, vi è un ulteriore aspetto da considerare, di certo non trascurabile, che vede nel desiderio di ritrovare in qualche modo le vittime⁵⁸ un impulso ben radicato nella poesia dei figli dei superstiti, il quale sgorga dalla medesima sorgente di morte. Questo desiderio «a volte nasce dalla contemplazione di un’immagine ingiallita i cui tratti risultano familiari; altre volte invece scaturisce da una fantasia che negli anni è stata alimentata da dettagli macabri e agghiaccianti, riferiti o solo immaginati».⁵⁹ Le sfaccettature di questa ossessione sono, dunque, varie e molteplici, tante quante sono le immagini del dolore e della sua elaborazione prodotte dallo sterminio.

55. Yaoz 1984, 99.

56. Sono parole di Eliezer Schweid citate in *ibid.*

57. Wardi 2013, 98.

58. Cf. Mayer Modena 2005, 162.

59. Ferrari 2010, 33.

In alcuni casi, tramite l'incontro con i morti, i poeti di Seconda Generazione assolvono l'arduo compito della memoria, ricordando gli zii, i nonni, i cugini assassinati, del cui passaggio nel mondo essi si ergono a estremi custodi. Ne è un esempio la poesia *U-mebumot ha-metim bishmurot eynay*, ("E tumulti di morti sulle mie palpebre") di Oded Peled (1950), dove una folla di anime si accalca durante il sonno dell'autore, costretto a sfogliare, suo malgrado, un album di famiglia popolato unicamente da vittime dello sterminio:

ומהומות המתים בשמורות עיני, תלום זה,
 רדוף-צער מדפדף בעפעפי אלבום
 משפחתי –
 דודי יוזי, הרפד, שנונה בנסיון להמק מצעדת המנות בקרי הטטרה
 הגבוהים – סבי שלמה, האופה, שאמר ברפכת: המקום אליו אנו הולכים ממנו
 לא
 נחזר (פתומי שלג דבקו בשפמו האדמוני עת סבב בעגלתו לחלק לקח בבתים,
 הנה לו חוש לתנורים) – נאחרים שלא נדעתי, מאה ושמונים נפשות מצד אמי
 שחברה אף היא לשיגרה לפני ארבע שנים –
 ואי נחם.
 לא סלסול צפרים לא פלבים נובחים גם לא נצת עלנה לפתח אביב יוכלו לשנת
 צהרים נטרפת בזנב קשת בענן טרם יקיצה

E tumulti di morti sulle mie palpebre, questo sogno,
 braccato dal dolore, in cui sfoglio con gli occhi un album
 di famiglia:
 lo zio Yozi, il tappezziere, cui spararono mentre tentò di fuggire da
 [una marcia della morte sugli alti monti Tatra,
 mio nonno Shlomo, il fornaio, che sul treno disse dal luogo in cui
 [stiamo andando non
 torneremo (i fiocchi di neve si appiccicavano ai suoi baffi rossi
 [quando girava col suo carro a distribuire il pane
 per le case, aveva una certa sensibilità per i forni), e altri che non
 [ho conosciuto, centottanta persone da parte di mia madre
 unitasi anche lei alla comitiva quattro anni fa,
 priva di conforto.
 Né gorgheggio d'uccelli né latrato di cani e neppure fronde in
 [boccio alle soglie della primavera potranno vincere un sonno
 meridiano dilaniato da una coda d'arcobaleno in una nuvola prima
 [del risveglio.⁶⁰

Il titolo della poesia, che ne costituisce anche l'esordio, descrive un sogno doloroso e angosciato che possiede tutte le caratteristiche dell'incubo ricorrente. Il duplice riferimento alla vista che troviamo ai versi 1-2 allude all'evidente potenza di questo sogno, il quale sembra, in certi momenti,

60. Peled 1997, 141.

trasformarsi in visione. Notiamo come lo stile della poesia subisca variazioni piuttosto sensibili in alcuni punti fondamentali. La cornice onirica, collocata all’inizio e alla fine della poesia, è descritta con un linguaggio più elevato, che, nel testo ebraico, abbonda di stati costrutti ed espressioni ricercate. La parte destinata alla rievocazione dei defunti è caratterizzata, invece, da uno stile più colloquiale, il quale raggiunge l’apice nel macabro sarcasmo del verso 7 (“aveva una certa sensibilità per i forni”). Uno dopo l’altro scorrono i parenti dell’io poetico, i cui nomi sono accompagnati dalla professione, quasi Peled voglia ricostruire qui un mosaico il più possibile completo, il quale non riguarda soltanto il suo passato familiare, ma l’intero mondo annientato dalla *Shoah*. In ogni caso, la morte e non la vita è il legame che unisce il poeta a tutti questi personaggi, un retaggio di morte è ciò che egli ha avuto in dono dalla propria famiglia, inclusa la madre, sopravvissuta a Bergen-Belsen,⁶¹ la quale ha abbandonato il mondo terreno senza aver potuto conoscere una consolazione per le proprie sofferenze. Ciò è evidente anche nei versi finali, dove l’immagine dell’arcobaleno, di norma propizia e pacificatrice, presenta anch’essa tratti crudeli e violenti, i quali contrastano duramente con la rinascita primaverile del paesaggio circostante e lasciano presagire il risveglio a un’esistenza inquieta carica di angoscia.

La presenza dei defunti accanto ai vivi può, tuttavia, non essere segno di un dolore opprimente, bensì costituire un monito alla necessità della memoria. È quanto avviene in *Biggur* (“Visita”) di Rachel Farchi (1937-2009), nata nella Palestina Mandataria da padre greco e madre bulgara, i quali persero le loro intere famiglie nei campi di sterminio. Qui l’autrice inserisce l’incontro con i morti nella prosaicità di una scena di vita comune. La visita cui il titolo della poesia si riferisce, infatti, non riguarda normali esseri viventi ma i familiari uccisi durante la *Shoah*:

כָּל הַדְּדוּת וְהַדּוּדִים וּבְנֵי הַדּוּדִים מְאוּשְׁוִיץ מְדַבְּאוּ
 וּמִבְּרֶגֶן בְּלֶזֶן בָּאוּ לְשִׁתּוֹת אִתִּי כּוֹס קָפָה בְּמִטְבֵּחַ בְּשַׁעַת
 אַחַר הַצְּהָרִים בְּיוֹם הַזְּכָרוֹן. יְכוּלְנִי לֵהִיּוֹת מִשְׁפָּחָה
 גְּדוֹלָה. הֵם לֹא בָּכוּ וְלֹא קוֹנְנוּ וְלֹא סִפְרוּ בּוֹרְאוֹת, הֵם רַק
 שָׁתְקוּ וְהִבִּיטוּ בִּי כְּמוֹ אוֹמְרִים לֵהִיּוֹת. עוֹד סִכְרָ? עוֹד
 סִכְרָ, הַגִּיעוּ בְּרֹאשִׁים. וְשָׁמַשׁ אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל שׁוֹקַעַת לֹא שׁוֹקַעַת
 בְּסוֹפוֹ שֶׁל חֹדֶשׁ... הֵם יְכַלּוּ לֵהִיּוֹת עֵקֶשׁוּ עוֹלִים
 מְאַרְצוֹת הַרְנוּחָה, יְכַלּוּ לֵהִיּוֹת עוֹלִים מְאַרְצוֹת הַמְּצוּקָה, הֵם
 יְחַלּוּ לִגְאֹלָה. הֵם לֹא נִגְאָלוּ מְעוֹלָם, וּבְלִי צָרוֹר קִשּׁוֹר
 בְּקִצָּה מוֹט הֵם נוֹדְדִים בְּכָל הָעוֹלָמוֹת חִסְרֵי מְנוּחָה, וְהֵם
 מְצוּיִם עָלֵינוּ אֵת הַמְּלַחְמָה. יוֹם אֶתֶד אַחַר הַצְּהָרִים
 הֵם הַתְּכַנְסוּ בְּמִטְבְּחֵי כָּל הַדּוּדִים וְהַדְּדוּת וּבְנֵי הַדּוּדִים. יְכוּלְנִי
 לֵהִיּוֹת מִשְׁפָּחָה גְּדוֹלָה, לְשִׁתּוֹת כּוֹס וְעִיגָה, וּכְשֶׁהִיָּלְדִים

61. Alla madre, sopravvissuta al campo di Bergen-Belsen, Oded Peled ha dedicato una breve silloge intitolata, appunto, *Mikhtavim le-Bergen-Belzen*, (“Lettere a Bergen-Belsen”), pubblicata nel 1978.

עלו הביתה וגמרו לשחק, עטפו כמו בקסם בגלימות את
 גייותיהם הנמקות, וספרו להם בדיחות ומעשיות וגם
 על אושויץ ודכאו וברגן בלזן, והילדים כמו קלטו ולא יכלו להבין.
 השמש כל כך יפה בשקיעה, והעשבים הקטנים,
 השמים, העננים, האורות שפה ושם נדלקים. מי הם? שאלו
 בלחישתה. קרובים עניתי, שיכלו להיות עולים מארצות
 הרחוקה, מארצות המצוקה, יכלו... נכל אהד הוציא
 טלאי צהוב והניחו על שולחן המטבח בין ספלי הקפה
 ושארית העוגה וקערת תפוחי הזהב, ונעלמו, והשאירו
 צו, להסביר לילדים לעולם.

Tutte le zie, gli zii e i cugini di Auschwitz, Dachau
 e Bergen-Belsen sono venuti a bere un caffè con me in cucina
 [all'una
 del pomeriggio della Giornata del Ricordo. Avremmo potuto
 [essere una famiglia
 numerosa. Non piansero né si lamentarono né raccontarono cose
 [terribili, solo
 tacevano e mi guardavano come a dire di esistere. Ancora
 [zucchero? Ancora
 zucchero, annuirono. E il sole della Terra d'Israele tramontava e
 [non tramontava
 alla fine del mese... Adesso potrebbero essere migranti
 da terre floride, potrebbero essere migranti da terre indigenti,
 speravano in un riscatto. Non lo ebbero mai, e senza un fagotto
 [legato
 all'estremità del loro bastone, vagano per i mondi senza pace, ci
 ingiungono di combattere. Un giorno, di pomeriggio,
 si radunarono nella mia cucina tutte le zie, gli zii e i cugini –
 [avremmo potuto
 essere una famiglia numerosa – per una tazza di caffè e un po' di
 [torta. E quando i bambini,
 arrivati a casa, ebbero finito di giocare, come per magia avvolsero
 [in mantelli
 le proprie carcasse putrefatte e raccontarono loro barzellette e
 [storielle, e anche
 di Auschwitz, Dachau e Bergen-Belsen, i bambini ascoltarono ma
 [senza capire.
 Il sole era così bello al tramonto, come gli esili fili d'erba,
 il cielo, le nuvole, le luci accese qua e là. Chi sono? Chiesero
 in un sussurro. Parenti, ho risposto, che avrebbero potuto essere
 [migranti da terre
 floride, migranti da terre indigenti, avrebbero potuto... e ciascuno
 [tirò fuori
 una stella gialla e la depose sul tavolo della cucina tra le tazze di

[caffè,
]lasciando

gli avanzi di torta e una ciotola di arance, quindi svanirono,
un decreto, spiegare ai bambini per l'eternità.⁶²

In uno stile del tutto narrativo, Rachel Farchi descrive due incontri differenti, i quali costituiscono, a loro volta, due fasi distinte e complementari del difficile processo della memoria e della sua trasmissione. L'effetto volutamente straniante creato dalle parole iniziali, le quali sembrano introdurre un incontro effettivo con dei “morti viventi”, si conclude al verso 3, dove il riferimento alla Giornata del Ricordo⁶³ chiarisce con evidenza i termini della situazione. Sebbene sia immaginato come tale, l'incontro non è reale, bensì costituisce la proiezione dei pensieri e delle memorie dell'io poetico, che, come ogni persona legata in qualche modo alla *Shoah*, durante questa giornata si sofferma nel ricordo dei familiari uccisi. Benché la crudeltà della loro fine rimanga sullo sfondo per l'intera durata della poesia, soprattutto grazie al *leitmotiv* “avremmo potuto essere una famiglia numerosa”, l'incontro con i morti non genera paura né inquietudine. Essi, infatti, sono ormai divenuti parte della quotidianità dell'io poetico, pertanto sono una presenza naturale, per nulla disturbante, quasi gradevole. A rendere possibile questa scena così atipica è la sola forza della memoria, la quale trasforma la presenza dei defunti in tangibile, vicina, amorevole, sebbene tra di essi e l'io poetico non vi sia nessun contatto, né fisico né verbale, eccezion fatta per una banale conversazione di servizio. Com'è stato osservato riguardo la poesia di Uri Zvi Grinberg, anche nella lirica di Rachel Farchi la figura del defunto assume il valore di un monito cui i vivi non possono sottrarsi. Qui, tuttavia, la presenza eterna dei defunti accanto all'io poetico allude piuttosto al ruolo fondamentale della memoria nell'eternare la considerazione per le vittime, i loro volti e loro storie. Le vittime sono, infatti, descritte come figure senza pace, destinate a vagare per sempre tra i mondi, ingiungendo ai vivi di combattere, di certo non una guerra d'armi, come la visione di Grinberg richiedeva, bensì una battaglia di idee, di parole e di opere tesa a non lasciar cadere nell'oblio il ricordo dello sterminio. Nella seconda parte della lirica, infatti, i familiari dell'io poetico si accostano ai membri delle generazioni future, che il naturale trascorrere del tempo allontana sempre di più dagli eventi legati alla Giornata del Ricordo. Notiamo che, anche in questo caso, i morti non incutono timore, anzi sembrano usare strumenti e tecniche adeguate alla conversazione con i più giovani, cercando di occultare gli aspetti più terrorizzanti delle loro figure. Ciononostante, la distanza è incolmabile e questi ultimi sono destinati a non comprendere. Pertanto risulta fondamentale il

62. Peled 1997, 59.

63. La Giornata del Ricordo, in ebraico *Yom ha-zikaron la-Shoah u-la-gyurah*, chiamata anche semplicemente *Yom ha-Shoah*, “la Giornata della Shoah”, è una ricorrenza istituita nel 1959 dal Parlamento israeliano e dedicata alla memoria delle vittime dello sterminio nazista. Cade il 27 del mese di Nissan ed è un giorno di lutto nazionale in Israele.

ruolo della generazione “di mezzo”, quella dei genitori, dell’io poetico, dei figli dei sopravvissuti, i quali sono chiamati a colmare il vuoto temporale. Non a caso, prima di svanire, i morti depongono una stella gialla tra tazze sporche e avanzi di torta, consegnando all’io poetico il decreto fondamentale di “spiegare ai bambini per l’eternità”, il quale testimonia la necessità di trasformare il ricordo personale in un quotidiano esercizio di educazione alla memoria e allo studio della *Shoah*, rifondando così l’imperativo ebraico della narrazione ai più giovani.

Un esempio del tutto singolare è, invece, costituito dalla poesia in prosa *Shiva* (“Ritorno”) pubblicata nel 2009 da Hava Nissimov, la quale è tanto una sopravvissuta quanto figlia di una sopravvissuta. Nata a Varsavia nel 1939, la *Shoah* le strappò ben presto il padre, morto di tifo nel ghetto. Durante gli ultimi tre anni di guerra la madre la fece nascondere presso una contadina polacca di sua conoscenza, sottraendola così alle deportazioni. Anche la madre sopravvisse ma il loro ricongiungimento dopo la guerra fu difficile e doloroso. Hava Nissimov non è solo una scrittrice, ma ha lavorato a lungo nei servizi sociali, attività che prosegue tuttora presso l’agenzia preposta al risarcimento delle vittime dello sterminio. È proprio in un’ambientazione analoga che l’incontro di Hava Nissimov ha luogo. Tuttavia, a differenza dei testi considerati precedentemente, in questo caso non si tratta di una finzione poetica:

לאחר שבועים שנות מותו אבי שוב. הוא ישב מכניץ בפנת חדר המתנה מצפה לפיזיו על סבלו. הגשתי לו כוס מים, ידיו רעדו, המים נשפכו על מכנסיו. הגשתי לו כוס נוספת. גמע. שפתיו רעדו. “תודה בתי”, לחש. התשכה ירדה, המשרדים התרוקנו מאדם. הוא נשאר לשבת. ממתינו. מפיון שקרא לי בתי, מה בררה היתה לי אלא לקחתו ולהובילו אתי. “תודה בתי”, לחש. היכן ביתו לא השיב, נשען עלי לוחש בתי בתי. טפסנו בגרם הפנרגות. הושבתיו במטבח והכנתי ארוחה. אכלנו. אמר: “תודה בתי”. פיון שקד חשבתני כי יתכן שהיא אבי. רבים ברחו לשלגים ושבנו מדוע לא הוא. אבי. פרשתי סדינים, השפכתינו. נראה בבקר חשבתני, אולי ישאלו עליו, אולי יזכר. בבקר הכנתי לנו ארוחה. הוא נשאר לשבת בגב פפוח, עיניו בזהות. ריקות. “נו”, אמרתי, “נו”, אמר. לשבנו. אמרתי: “אבי מת לפניך וךד שנים”, “כן”, אמר, “פלגנו היינו מתים, גם הסיים היו מתים”. “לאבי אין קבר”, לחשתי. “כן בתי”, אמר, “קברים היו מותרות שלא היו לאיש”. אולי הוא אבי, חשבתני. הגיל התאים. הרעדה היתה נכונה. ידעתי שישאר עמי מחמת הספק והגעגועים.

Settant’anni dopo la sua morte mio padre è tornato. Sedeva rattrappito in un angolo della sala d’aspetto, attendeva il risarcimento per le sue sofferenze. Gli offrì un bicchiere d’acqua ma gli tremavano le mani e si versò l’acqua sui pantaloni. Gli porsi un altro bicchiere. Lo tracannò. Le sue labbra tremavano. “Grazie figlia mia”, sussurrò. Scesero le tenebre e gli uffici si svuotarono. Lui rimase seduto. In attesa. Giacché mi aveva chiamata “figlia mia”, che altro potevo fare se non prenderlo e portarlo con me. “Grazie figlia mia”, sussurrò. Non disse dov’era casa sua, si appoggiava a me sussurrando figlia mia figlia mia. Ci arrampicammo su per le scale, lo feci sedere in cucina e gli preparai da mangiare. Mangiammo. Disse: “grazie figlia mia”. Per questo ho pensato che potesse essere mio padre. Molti erano fuggiti tra le nevi ed erano

tornati, perché non lui. Mio padre. Stesi le lenzuola e lo feci coricare. Domattina vedremo, forse qualcuno verrà a chiedere di lui, forse gli tornerà la memoria. Al mattino preparai la colazione. Rimase seduto con la schiena curva e gli occhi sbarrati. Vuoti. “Allora” dissi, “allora” disse. Rimanemmo seduti. Dissi “mio padre è morto da una quantità di anni”. “Sì” disse “eravamo tutti morti, anche i vivi erano morti”. “Mio padre non ha una tomba” sussurrai. “Sì, figlia mia, le tombe erano un lusso che nessuno si poteva permettere”. Forse è mio padre, pensai. L’età corrispondeva. Il tremito era adeguato. Sapevo che sarebbe rimasto con me per il dubbio e la nostalgia.⁶⁴

L’esordio del brano è caratterizzato da una semplicità narrativa assoluta, quasi perentoria, tesa a disorientare il lettore. Leggendo la prima frase della lirica risulta, infatti, naturale pensare che il ritorno del padre, date le circostanze, avvenga di nuovo in sogno o in una visione, secondo modalità analoghe a quelle che abbiamo illustrato finora. Le righe successive chiariscono, però, i dettagli di un incontro che si svolge, invece, nella vita reale. L’io poetico crede o, meglio, vuole credere di riconoscere nella figura di un anziano superstite il padre morto ben settant’anni prima e che, di fatto, non ha mai conosciuto. Come possiamo notare, questo brano è del tutto privo dei sentimenti di forte angoscia e oppressione i quali abbiamo ravvisato nella maggior parte delle poesie prese in esame nel presente saggio. Ciò che emerge è il naturale e umano sentimento di reciproca e malinconica tenerezza tra due individui che hanno conosciuto, seppur in modi differenti, la devastazione dello sterminio. Il dialogo che ha luogo la mattina tra i due personaggi è particolarmente degno d’interesse, giacché ripropone e, sotto certi aspetti, rielabora, come del resto l’intera poesia, l’idea dell’irrimediabile contaminazione tra vita e morte generata dalla *Shoah*. Come abbiamo già accennato, la *Shoah* non ha solo seminato morte e distruzione, ma ha anche popolato la terra di ombre. Ombre di genitori, parenti e amici travolti dalla barbarie e strappati ai loro cari, i quali soltanto nella loro fantasia possono vedere ancora i volti amati. Ombre di famigliari svaniti nel nulla senza alcuna notizia, le quali fanno sobbalzare quanti incrociano lo sguardo di una persona che per età e conformazione può corrispondere a chi si spera invano di incontrare un’ultima volta. Nonostante il tempo e la ragione suggeriscano l’impossibilità di certi ritorni, propone Hava Nissimov, il dubbio non può mai essere fugato del tutto. Lo stesso avviene all’autrice e all’anziano sopravvissuto. Contro ogni spiegazione razionale, essi restano legati l’uno all’altra. Non solo, infatti, la poetessa vede nell’anziano il padre, forse anche l’uomo ha creduto di riconoscere in lei una figlia morta o perduta durante la guerra. Essi sono, cioè, due persone viventi, ma al tempo stesso, l’uno per l’altra, sono delle ombre, ombre di un passato ucciso e mai dimenticato e per questo ancora ossessivamente presente. Morti tornati alla vita e vivi fatalmente segnati dalla morte. Gli eventi descritti dalla poesia, infatti, sebbene avvengano

64. Nissimov 2009, 43.

nella realtà dell'esistenza, si svolgono, comunque, nel segno della morte. Non a caso il titolo della poesia, *Shivah*, "ritorno" è omofono della parola *shiv'ah*, che indica i sette giorni di lutto successivi alla morte dei parenti più prossimi, come appunto un genitore o un figlio. L'incontro tra i due personaggi e il loro attaccamento reciproco, ci suggerisce il brano, è dunque un altro modo per esprimere un lutto che non conosce fine, come se la tragica perdita fosse appena avvenuta.

Bibliografia

- Bensoussan 2009 = G. Bensoussan, *Israele, un nome eterno. Lo Stato d'Israele, il sionismo e lo sterminio degli Ebrei d'Europa (1933-2007)*, Torino 2009.
- Brenner 2014 = R.R. Brenner, *The Faith and Doubt of Holocaust Survivors*, New Brunswick 2014
- Ferrari 2010 = S. Ferrari, *La notte tace. La Shoah nella poesia ebraica*, Livorno 2010.
- Gilboa 1953 = A. Gilboa, *Shirim ba-boqer ba-boqer*, Tel-Aviv 1953.
- Grinberg 1951 = U.Z. Grinberg, *Rehovot ha-nabar: sefer ha-ilyot veha-koach*, Tel-Aviv 1951.
- Hellig 2003 = J. Hellig, *The Holocaust and Antisemitism: A Short History*, London 2003.
- Huppert 2007 = S.T. Huppert, *Ma'amad ha-tehom shel meshorer: iun be-shiro shel Uri Zvi Grinberg "Shir machazeh mi-ma'amad tehom"*, in A. Lipsker, T. Wolf-Monzon (eds.), *Rehovot ha-nabar le-Uri Zvi Grinberg. Mechqarim ve-te'udot*, Ramat Gan 2007, 213-240.
- Jacobson 1997 = D.C. Jacobson, *Does David Still Play Before You? Israeli Poetry and the Bible*, Detroit 1997.
- Klagsbrun 1983 = F. Klagsbrun, *The Value of Life: Jewish Ethics and the Holocaust*, in R.L. Braham (ed.), *Contemporary Views on the Holocaust*, Boston 1983, 14-15.
- Kartun-Blum 1988 = R. Kartun-Blum, "Where does this wood in my hand come from?" *The Binding of Isaac in Modern Hebrew Poetry*, «Prooftexts», 8, 3 (1988), 293-310.
- Kartun-Blum 1995 = R. Kartun-Blum, *Isaac rebound: The Aqedah as a paradigm in modern Israeli poetry*, «Israel Affairs» 1, 3 (1995), 185-202.
- Mayer Modena 2005 = M.L. Mayer Modena, *La poesia israeliana sulla Shoah*, in A. Costazza (a c. di), *Rappresentare la Shoah*, Milano 2005.
- Milner 2007 = I. Milner, *Linee di tendenza della poesia in lingua ebraica nella rappresentazione della Shoah*, a c. di A. Cavaglion, *Dal buio del sottosuolo: poesia e Lager*, Milano 2007, 81-96.
- Mintz 2003 = A. Mintz, *Churban. Tgivot ba-sifrut ha-ivrit al asonot le'umiyim*, Gerusalemme 2003.
- Nissimov 2009 = H. Nissimov, *Re'avat rechem*, Tel-Aviv 2009.
- Peled 1997 = O. Peled, *Kutonti ha-tzehubab: ha-Shoah be-shirah ha-Dor ha-Sheni, antologyah*, Ramat-Gan 1997.

- Schweid 1996 = E. Schweid, *Rejection of the Diaspora in Zionist Thought*, in J. Reinhartz, A. Shapira (eds.), *Essential Papers on Zionism*, New York–Londra 1996, 133–160.
- Shoham 2002 = R. Shoham, *Poetry and Prophecy: The Image of the Poet as a Hero, a “prophet” and an artist in Modern Hebrew Poetry*, Leiden-Boston 2002.
- Wardi 2013 = D. Wardi, *Le candele della memoria. I figli dei sopravvissuti dell'Olocausto. Traumi, angosce, terapia*, Milano 2013.
- Weissbrod 2002 = R. Weissbrod, *Be-yamim acherim*, Tel-Aviv 2002.
- Wiesel 1991 = E. Wiesel, *Sages and Dreamers: Biblical, Talmudic, and Hasidic Portraits and Legends*, New York 1991.
- Wolf-Monzon–Livnat 2005 = T. Wolf-Monzon, Z. Livnat, *The Poetic Codes of Rechovot ha-nahar (“Streets of the River”)*, «Shofar», 23, 2, (2005), 19-33.
- Yaoz 1984 = H. Yaoz, *Ha-shirah be-shirat dor-ha-medinah*, Tel-Aviv 1984.

Fantasie oniriche e allucinazioni tragiche nella *pièce Ha-yeled holem* di Hanokh Levin¹

Mariangela Mazzocchi Doglio
Università degli Studi di Milano

Hanokh Levin, morto prematuramente nel 1999, ha scritto un numero considerevole di opere che vanno dalla prosa alla poesia, alle canzoni, ma soprattutto è stato autore e regista di innumerevoli *pièces* che fanno di lui uno dei più importanti autori teatrali contemporanei in tutto il mondo e in particolare in Israele, dove ha fondato l'Associazione degli Autori drammatici Israeliani e ha partecipato alla creazione della rivista «Teatron».

Il testo teatrale *Il bambino sogna* (1993) fa parte di un gruppo di opere dell'autore intitolato *Drammi mitologici*, che propone una rilettura, in chiave contemporanea, dei grandi miti della cultura occidentale, tra cui anche quelli biblici. Con la presentazione, in veste teatrale, di personaggi esemplari come Giacobbe, Giobbe, gli ebrei dell'esodo e così via, Levin vuole dimostrare che la vita è uno spettacolo crudele in cui l'uomo si trova in eterno conflitto con un Dio assente e punitivo. Ma, contrariamente ai personaggi descritti dalla Bibbia che, nonostante le prove, sono rassegnati e fiduciosi nel riscatto che Dio offrirà loro, il Giobbe di Levin grida disperato: "Dio non esiste! Questa è la mia ultima parola",² e questo grido è presente in ogni *pièce* della raccolta attraverso la voce dei vari personaggi.

Per quanto riguarda *Il bambino sogna*, però, non abbiamo immediati riferimenti biblici o alla mitologia classica, bensì a fatti storici come la seconda guerra mondiale e la *Sboab*, ma anche alla tragedia sempre attuale dei migranti a cui è rifiutato lo sbarco in molti porti del mondo, destinandoli così a una morte certa.

Hanokh Levin costruisce il testo su due strutture drammatiche classiche ma capovolte: all'interno della struttura del viaggio, in questo caso verso la morte, vale a dire il vagare di un battello di rifugiati che non trova asilo in

1. Non conoscendo purtroppo l'ebraico, ho lavorato utilizzando i testi di Hanokh Levin tradotti in francese perché non ho trovato nulla in italiano, quindi mi sono anche permessa di tradurre personalmente i vari titoli e le citazioni.

2. Levin, *Les Souffrances de Job* 2001, cap. VII-3, 66.

nessun porto, si incastra un rito di passaggio dove la presa di coscienza e la maturazione del bambino equivalgono a un processo di agonia, di ritorno allo stato di polvere.

Dal punto di vista drammaturgico l'autore richiama un'immagine metaforica in cui la condizione dell'uomo è presentata come quella di un condannato a morte, senza possibilità di fuga né di riscatto, morte che avviene sotto gli occhi dello spettatore. La morte non arriva soltanto alla fine dello spettacolo, ma offre a ogni istante una particolare densità drammatica non solo perché l'azione vi allude, bensì perché in ogni momento si realizza l'omicidio psichico che è sempre presente insieme a quello fisico.

L'azione teatrale, in una specie di evoluzione distruttrice che richiama il teatro della crudeltà, presenta sulla scena il dramma dell'esistenza umana caricato di effetti tragici e sanguinosi che sconvolgono per la loro violenza, anche se, essendo complessi e molteplici, sono destinati a produrre nello spettatore l'effetto catartico proprio della tragedia greca. Infatti, come scrive Jean Starobinski, «L'irrazionale è un'eclissi effimera della ragione e della vista, che lascia subito il posto a un orribile risveglio in cui l'individuo è costretto a ritrovare se stesso e a riconoscere la propria opera nei cadaveri che lo circondano».³

Come poeta, artista, uomo di teatro, Hanokh Levin rappresenta il dolore, la sofferenza, l'umiliazione e l'abiezione umana creando un violento contrasto tra i fatti descritti e la poesia e la bellezza delle parole e delle immagini che appaiono sulla scena per obbligare così lo spettatore, di fronte a questa commistione di orrore e di sublime, a risvegliare in se stesso un sentimento e una consapevolezza di angoscia e di pietà, ma anche di scandalo e vergogna.

Nei testi teatrali di Levin, come ne *Il bambino sogna*, non troviamo la suddivisione tradizionale in atti, ma solo quattro parti, identificate da un titolo, che a loro volta sono composte da varie scene segnalate da numeri. Caratteristica importante di questo e di molti drammi dell'autore è la scrittura in versi che, pur nella traduzione, conserva un fascino straordinario e un richiamo alla sontuosità e all'ispirazione poetica e profetica dei salmi biblici.

I personaggi sono moltissimi e vogliono rappresentare l'intera umanità, ma anche richiamare alla mente le persecuzioni naziste cui molti hanno collaborato. Avvenimenti storici tuttora in atto, come il dramma dei migranti, vengono trasformati dal poeta in un sistema simbolico per risvegliare la memoria collettiva e tentare di mutare il corso degli eventi.

La prima parte de *Il bambino sogna* si intitola *Il Padre* e inizia con la descrizione di un quadro familiare edificante: un padre e una madre sono chini sul lettino del loro figlioletto che dorme. La madre si rende conto dell'eccezionalità del momento e, auspicando che il tempo si possa fermare, constata che mai saranno più felici di ora e vorrebbe essere trasformata in una natura morta in cui ci fossero due genitori e un bimbo che sogna. Ma questa

3. Starobinski 2003, 38.

visione idilliaca si offusca immediatamente con l'irrompere nella casa di un gruppo di fuggiaschi, tra cui un ferito a morte, inseguiti da un comandante, dai suoi soldati e da una donna che, malgrado le preghiere del bimbo e della madre, ucciderà il padre sparandogli.

Lo stesso personaggio che è chiamato genericamente e ironicamente "la donna nata per l'amore" alla fine della prima parte che si intitola *Requiem* declama:

Il secondo cadavere che tu vedi
non è già più come il primo.
Qualche cosa di verginale si è perduto.
Il dolce brivido è sfumato.
E il cuore si chiude e si rattrista. Come all'inizio
dell'autunno. Il gusto iniziale dell'uva
non tornerà più.
Addio, giovinezza: l'estate è finita.⁴

La seconda parte è intitolata *La Madre* e ci presenta la fuga della madre e del bambino che si affrettano su un molo per salire sul battello che dovrebbe portarli in salvo, ma il capitano sbarrà loro l'accesso, soprattutto al bambino che può impaurirsi e segnalare, agli agenti di controllo, la loro partenza clandestina. Poi, dopo essersi fatto molto pregare, ci ripensa e offre loro un passaggio a condizione che la madre gli conceda immediatamente un incontro amoroso. La madre, molto angosciata, prima rifiuta, poi, per salvare la vita al figlio, lo segue nella cabina lasciando il bambino solo e tremante che addossato al parapetto esclama:

Ho capito! Tutto era già successo nei sogni. I seni di mia madre mi vengono confiscati. La prima donna della mia vita mi gira le spalle e lo sguardo caldo e benefico si è trasformato in un ammiccare canzonatorio. Tutto era nei sogni!⁵

L'autore potrebbe riferirsi, in questo caso, alla prospettiva freudiana per la quale «sono dei resti percettivi quelli dell'oggetto che procura il soddisfacimento riprodotti con tale forza da essere allucinatori» mentre «i messaggi dell'adulto si impongono come aventi valore di realtà psichica».⁶

Una passeggera caritatevole avvolge il bimbo in una coperta e riesce a farlo addormentare commentando:

4. Levin, *L'enfant rêve* (2001), 89, *L'enfant rêve*. Molti sono i riferimenti letterari di questi versi, iniziando addirittura dal *Trionfo di Bacco e Arianna* scritto da Lorenzo il Magnifico per il Carnevale del 1490.

5. *Ibidem*, 105.

6. J. Laplanche, *Chiusura e apertura del sogno* in appendice a Freud, *L'interpretazione dei sogni* (2010), 789.

Magia del sonno: un uomo che dorme è un bambino, e un bambino che dorme è la definizione stessa dell'infanzia; tutte le bellezze del mondo, tutte le sue emozioni, tutto il suo sapore e il suo odore si cristallizzano nel bambino che dorme. Oh voi bambini siete nati per spezzarci il cuore...⁷

Infine il battello, dopo una traversata spaventosa, si accosta a un'isola e i rifugiati avvolti nei loro mantelli, stremati e irrigiditi dal freddo, dal vento e dalla pioggia battente si ammassano sul ponte e un passeggero grida entusiasta "Vedo la terra". È solo un'arida roccia grigia, ma il capitano ordina di ormeggiare il battello al molo. Inizia così la terza parte del dramma, intitolata *Il bambino*, suddivisa in otto parti.

All'attracco vi sono problemi burocratici: mancano i responsabili dell'immigrazione e delle dogane che dovrebbero arrivare alle otto e un quarto quindi si aspetta, ma un ragazzino zoppo, coperto di stracci, comparso sul molo li avvisa che ogni giorno arriva un battello di rifugiati a cui non è permesso lo sbarco. Dice:

Io sono un poeta
 scrivo di gente come voi
 che uscite dalla nebbia
 poi ripartite inghiottiti dalla nebbia. Io piango
 sulla vostra storia, ne riferisco a grandi linee.
 I vostri visi che si avvicinano ne raccontano il miraggio
 ma la disfatta del genere umano è incisa
 sulle vostre nuche che si allontanano.
 Io diventerò il cantore della nuca umana...
 è là che risiede la verità dell'uomo.⁸

Passando dalla particolarità dei rifugiati all'universalità del genere umano, nella scena seguente troviamo l'accento alle drammatiche migrazioni contemporanee e alla comune disperazione che contagia gruppi di diversa umanità: dai viaggiatori, ai soldati e ai volgari controllori dei passaporti. Uno di questi esclama «Ancora dei rifugiati / i vostri visti non valgono / non potete sbarcare», e commenta:

Appena vedo una carta in una mano tesa verso di me sono oppresso da una tal fatica che non penso che al pigiama... Dio mio, non sono che le otto e venti e già ho voglia di andare a letto!⁹

L'autore ci suggerisce infatti che anche gli aguzzini sono afflitti da crisi depressive e sono stanchi della loro vita opaca e crudele. Intanto arriva il governatore dell'isola, con la moglie, circondato da fotografi e giornalisti, che

7. Levin, *L'enfant rêve* (2001), 106.

8. *ibid.*, 112.

9. *ibid.*, 112-113.

sarebbe disposto a dare ospitalità solo al bambino, cosa che gli farebbe onore di fronte all'opinione pubblica, ma non alla madre, un'altra bocca da sfamare in un periodo tanto difficile, però il bambino non accetta di staccarsi dalla madre e resta sulla nave.

Sul molo il giovane poeta zoppo, in cui possiamo intravedere la figura dell'autore, straccia le sue poesie umiliato dalla loro inutilità ma viene criticato da un passeggero che gli rimprovera questo atto di superbia ridondante e inutile perché comunque il mondo non cambierà: «imparerai a disperarti / con più calma e umiltà / in silenzio. Come si deve».¹⁰

La quarta e ultima parte si intitola: *Il Messia*. La scena è ambientata in un campo cimiteriale pieno di tombe. Qui troviamo ammassati dei bambini morti che aspettano, che spiano la voce della Salvezza che si ritiene venga dall'alto. Manca solo un bambino morto e poi arriverà il Messia che li porterà con sé. Arriva la madre col bambino morto dal quale non riesce a staccarsi, ma infine, esausta, lo posa sul mucchio di bambini in attesa e pensa con rimpianto a quando, fidanzata e non ancora madre, aveva vissuto dei giorni meravigliosi. A questo punto arriva il Messia con la barba e il mantello portando due grandi valigie, corre verso il mucchio di bambini senza vederlo e ci cade sopra indietreggiando incredulo e spaventato mentre i bambini lo guardano pieni di speranza come fosse Dio Padre. Ma è solo un venditore ambulante, nella realtà un ladro di orologi, che all'arrivo del comandante e dei suoi scherani distribuisce gli orologi contenuti nelle sue valigie in cambio della vita, ma andando verso l'uscita guarda i bambini morti e torna indietro allargando le braccia come per abbracciarli tutti e si stende su di loro come per difenderli.

Il comandante annoiato gli spara un colpo in testa e il Messia muore sul mucchio di bambini. I bambini restano in un silenzio disperato poi cantano una canzone sperando ancora di ritornare a vivere in un mondo migliore, ma da un monticello di terra esce la voce di un bambino divenuto polvere che spiega loro che la nostalgia della vita finirà col decomporsi del loro corpo che ora ancora trattiene speranze di vita:

Guardami una vaga pozzanghera nella sabbia ricorda ancora ciò che ero.
Anche questo passerà. Tutto si è disgregato in un'indifferenza senza limiti.
Come nel sonno una pesantezza di piombo ti attira verso il basso e tu
sprofondi, tu affondi nell'oscurità, il mondo viene cancellato inghiottito dalle
tenebre e tu con lui. Calma! Calma!¹¹

I bambini morti sognano ma i loro sogni sono soltanto di natura psichica, fuori da ogni realtà come tenta di spiegare il bambino divenuto polvere, la loro visionarietà è solo l'espressione della loro difficoltà ad accettare la realtà della morte che, secondo la percezione di Levin, non porta altro che a un pugno di

10. *ibid.*, 123.

11. *ibid.*, 142.

polvere. Tuttavia il lirismo onirico di tutta la *pièce* e la stessa insistenza nel dar voce ai bambini morti, anche a quello ormai solo polvere, apre a un'immortalità, immersa in un mondo ignoto e indescrivibile, ma non priva della possibilità di relazionarsi con gli altri e di comunicare pace.

L'opera drammaturgica di Hanokh Levin spazia tra l'immaginazione creatrice e l'interpretazione della memoria, la conoscenza dei moduli estetici e la riflessione filosofica, i presupposti epistemologici della psicanalisi e l'appartenenza al popolo ebraico, l'angoscia e la quiete.

Malgrado la visione apocalittica della sua scrittura l'autore non ha perso fiducia nell'umanità e confida nel potere immenso del teatro che descrive compiutamente l'uomo e il suo essere nel mondo e che ad ogni rappresentazione offre la possibilità di vincere la morte e di sublimare la realtà materiale introducendo lo spettatore nell'universo dell'arte e delle idee. La potenza del dettato poetico si manifesta non solo attraverso il lavoro di condensazione simbolica ma anche attraverso la messa in opera di una logica degli opposti: si potrebbe dire che solo quel che è morto può venir resuscitato e che l'atto creativo stesso presuppone quell'esperienza della perdita e del lutto che sola consente di rianimare e recuperare un mondo distrutto, i suoi abitanti e i suoi oggetti rovinati.

Bibliografia

- Feldman 1987 = Y. Feldman, *Deconstructing the Biblical Sources in Israeli Theater. Yisarei Iyov by Hanokh Levin*, «AJS Review» 12 (1987), 251-257.
- Freud, *L'interpretazione dei sogni* (2010) = S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, a c. di A. Luchetti, Milano 2010.
- Levin, *Les Souffrances de Job* (2001) = H. Levin, *Les Souffrances de Job in Théâtre Choisi. II. Pièces mythologiques*, Paris 2001.
- Levin, *L'enfant rêve* (2001) = H. Levin, *L'enfant rêve in Théâtre Choisi. II. Pièces mythologiques*, Paris 2001.
- Marigo 2011 = G. Marigo, *Da Isacco a Giobbe nel percorso teatrale di Hanoch Levin*, «Altre Modernità», numero speciale *La Bibbia in scena* (2011), 72-81.
- Starobinski 2003 = J. Starobinski, *Le ragioni del testo*, Milano 2003.
- Yaari 2008 = N. Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin. Ensemble à l'ombre des canons*, Paris 2008.

Il fascino del Surreale nella prosa di Etgar Keret

Gabriella Steindler Moscati
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Etgar Keret è considerato, nell'ambito della letteratura israeliana, l'artefice del racconto breve per eccellenza. Si tratta di fantasie, di situazioni surreali, di qualcosa di magico che evoca spesso una realtà bizzarra. Queste raccolte di scritti che puntualmente dal 1992 vengono pubblicate in ebraico – ne sono uscite ben sei fino a oggi – conquistano un pubblico di lettori eterogeneo, giovani e adulti. Varcano con successo i confini d'Israele per essere tradotti e presentati nelle lingue più disparate – se ne contano ben trentaquattro edizioni in idiomi differenti – e ottenendo prestigiosi premi letterari. Keret tuttavia si ricollega anche ad altri mezzi espressivi, quali il cinema, ad esempio, per svelare la sua creatività e il suo estro artistico. Mi limiterò a ricordare il film prodotto in cooperazione con la moglie Shira Geffen, *Meduse* che ha riscosso un grande successo al Festival di Cannes del 2007 vincendo la Camera d'oro. Inoltre egli non tralascia di scrivere libri per l'infanzia e sceneggiature di film.

La sua scrittura tuttavia tra il faceto e l'assurdo mette in luce anche la concretezza del suo paese e non c'è dunque da stupirsi se la pubblicazione di ogni suo volume stimoli analisi e commenti articolati da parte di critici e studiosi di letteratura, mentre nei più quotati giornali e nelle riviste appaiono le sue interviste. Mi soffermerò tuttavia principalmente sull'ultimo libro apparso recentemente anche in versione italiana, cioè *All'improvviso bussano alla porta* (Milano 2012), *Pit'om defiqah ba-delet* (2010), per riflettere sulla sua prosa.

Etgar Keret, è bene sottolinearlo, è nato e si è formato culturalmente a Tel Aviv, la città ebraica per antonomasia. Città che si identifica con la rinascita nazionale, acquistando una peculiare valenza in ambito ideologico e politico per gli scrittori che lo hanno preceduto. La bianca Tel Aviv costruita sulle dorate dune di sabbia, come si compiace di descriverne il paesaggio Benjamin Tammuz, o il piccolo centro evocato con nostalgia dai personaggi di Ya'acov Shabtai. Sentimenti che svaniscono nei racconti di Keret, dove questo centro urbano si assimila alle grandi metropoli occidentali¹ e i cui personaggi vi si

1. Harris 2009, 75-93.

aggirano spaesati e stralunati conferendo anche alla città una dimensione quasi onirica.

L'autore utilizza nella sua prosa volutamente scarna l'ebraico colloquiale e la parlata dei soldati e descrive con uno stile arguto, talvolta pungente, situazioni bizzarre e intrecci fantasiosi dove persino gli animali prendono la parola. Questo strumento linguistico imprime al testo quel decisivo segno di unità e sottolinea i propositi dell'autore.

Etgar Keret inoltre ha il merito di aver stimolato la riflessione sull'altro e l'introspezione, mentre gli autori che l'hanno preceduto focalizzavano la loro narrativa sugli ideali nazionali intesi in senso vasto. Il nostro autore, invece, ha dato voce a una generazione priva di queste certezze e di importanti punti di riferimento quali le ideologie su cui si è consolidato lo Stato, come giustamente osserva Yigal Schwartz, profondo conoscitore della letteratura israeliana.² Lo scrittore non si estranea tuttavia dalla società in cui vive – aggiunge Schwartz – ma partecipa attivamente all'ambito culturale della nazione, d'Israele, ma non aderisce supinamente ai suoi miti.³

Un chiaro riferimento al contesto politico in cui si è formato il nostro autore viene messo in evidenza da uno studioso israeliano, Yaron Peleg, in un testo dal titolo di per sé emblematico, *Israeli Culture Between the Two Intifadas*, apparso nel 2008. Peleg identifica la corrente culturale presente in Israele attualmente come la conseguenza delle tensioni drammatiche delle due Intifada. Il critico israeliano fa presente come dopo il 2000, cioè a seguito della II Intifada, la nuova generazione non si ispiri più agli ideali dei padri fondatori dello Stato ritenuti obsoleti, e si rifiuti di immolarsi sull'altare della nazione supinamente. Sono precisamente questi giovani, di cui Keret è l'esponente più noto e carismatico, a recuperare sul piano creativo nuovi modelli che rispecchiano la loro sensibilità.

Egli principia per l'appunto a scrivere durante il servizio militare negli anni Novanta del secolo passato. Un chiaro riferimento ai propositi e ai contenuti dei suoi racconti si rileva dalle sedi in cui privilegia di pubblicarli: supplementi per ragazzi di noti quotidiani e giornali femminili. I suoi tentavi letterari dunque si possono definire “cultura popolare” e appassionano i giovani lettori, ma, come ho accennato, vengono apprezzati anche da noti critici.⁴

Il suo primo volume di racconti, *Zinorot* (“Tubi”), apparso nel 1992, viene accolto con entusiasmo dai giovani lettori. La sua scrittura, che si appropria del linguaggio cinematografico e televisivo, quasi fosse un *clip*, ricca di citazioni tratte da questi ambiti, ma concisa, comunica con immediatezza l'immaginario dell'autore. Se i grandi romanzieri del passato e della letteratura canonica si compiacevano di ricorrere al testo biblico per impreziosire stilisticamente i loro

2. Yigal Schwartz, *Hadassah Magazine*, 18/10/2014.

3. *ibid.*

4. Peleg 2008, 64-65.

testi, Keret si avvale delle allusioni presenti alla letteratura “popolare”,⁵ utilizzando come si è accennato lo *slang* della nuova generazione.

Va da sé che, attingendo a contesti espressivi in cui domina l'immagine, Keret può agilmente ricorrere nella sua scrittura alla sfera del surreale e dell'onirico.

Ed è a questo punto, al di là di vaghi cenni e schematiche esemplificazioni, che desidero leggervi un brano tratto da un racconto dal titolo di per sé enigmatico e bizzarro: *Guava*, nel quale sono rinvenibili i codici ironici e surreali del nostro autore. *Guava*, per chi non l'abbia mai assaggiato, è un frutto alquanto insignificante sia per la forma – è piccolo e sferico – sia per il colore, giallo o verde-giallognolo, e dal sapore agrodolce con numerosi semi.

Estrapolo dei brani:

Non sentiva il ronzio dei motori dell'aereo. Non sentiva niente. Tranne forse, il pianto somnesso degli assistenti di volo alcune file più dietro. Dal finestrino ovale Shkedi guardò la nuvola sospesa sotto di lui e poté immaginare l'aereo che l'attraversava mentre cadeva come un sasso e vi apriva un buco enorme che si richiudeva rapidamente al primo soffio di vento senza lasciare nessuna cicatrice. “Basta che non precipitiamo” pensò Shkedi. “Basta che non precipitiamo”.

Quaranta secondi prima che Shkedi morisse gli apparve un angelo tutto vestito di bianco che lo informò che aveva diritto a un ultimo desiderio. Shkedi cercò di scoprire cosa l'angelo intendesse esattamente. Era una specie di vincita alla lotteria o qualcosa di più lusinghiero, un riconoscimento delle sue buone opere? L'angelo si strinse nelle spalle. “Non lo so” ammise con pura e angelica sincerità. “Mi hanno detto di venire da lei e di esaudire in fretta un suo desiderio. Non mi hanno detto il perché”. “Peccato” commentò Shkedi “sarebbe stato super-interessante saperlo. Soprattutto ora che sto per lasciare questo mondo. Vorrei sapere se lo sto lasciando da fortunato, o con una pacca di approvazione sulla spalla”. “Tra quaranta secondi la farà finita” disse l'angelo con aria indifferente, “se li vuole passare a rimuginare sopra a questa cosa, per me va bene. Nessun problema. Però si renda conto che la sua finestra di opportunità si sta chiudendo.” Shkedi se ne rese conto e si affrettò a esprimere un desiderio. Ma non prima di aver fatto presente all'angelo che aveva uno strano modo di esprimersi. Per un angelo, cioè. Al che l'angelo si offese: “Che significa ‘per un angelo’? Ha mai avuto occasione in vita sua di sentire un angelo parlare per dire una cosa simile?”... Ma questo era niente in confronto alla faccia che fece dopo che Shkedi ebbe espresso il suo desiderio. “La pace nel mondo?” strillò l'angelo, “la pace nel mondo? Ma mi sta prendendo in giro?”. E a quel punto Shkedi morì (...). Mentre tutto questo accadeva l'anima di Shkedi aveva già dimenticato di essere mai appartenuta a un tipo chiamato Shkedi e si era reincarnata, seconda mano come nuova, in un frutto. Sì, in un frutto. Un guava. La nuova anima non aveva pensieri. I guava non hanno pensieri. Ma provava sensazioni. Provava una terribile paura. Paura di cadere dall'albero. Non aveva parole per

5. *ibid.*, 65.

descrivere quella paura. Ma se le avesse avute sarebbe stato qualcosa del tipo: “Oddio, basta che io non cada!”. E mentre era appeso all’albero, tutto spaventato, nel mondo cominciò a regnare la pace. La gente trasformò le spade in vomeri e ben presto i reattori nucleari cominciarono a essere usati per scopi pacifici. Ma tutto questo non confortò il guava. L’albero era alto e la terra gli sembrava distante e dolorosa. Basta che io non cada, rabbrividi il guava senza parole, basta che io non cada.⁶

Se dunque questo breve racconto fa riferimento al soprannaturale, al magico, tuttavia nel medesimo tempo ironizza garbatamente sui grandi e irraggiungibili ideali. «La pace nel mondo? Ma mi sta prendendo in giro», esclama l’angelo. E l’autore conclude con la celebre visione di Isaia 2:3-4

...da Sion uscirà l’insegnamento e la parola da Gerusalemme. Egli giudicherà fra le nazioni, e ammonirà molte genti, le quali spezzeranno le loro spade per farne vomeri, e le loro lance per farne falci.

Personaggi bizzarri e situazioni paradossali popolano dunque questa raccolta di racconti del nostro autore, seguendo la sua abituale ispirazione e scrittura. La scelta dei protagonisti e gli intrecci sono senz’altro inconsueti: fa capolino un pesciolino rosso parlante capace di esaudire i desideri, una donna che possiede in bocca una minuscola chiusura lampo dove tiene nascosto il suo ex-amico. In questa articolata antologia compare anche il marito geloso.

La storia si intitola *Una sana colazione*, ed esplicita il patetico bisogno di comunicare con il prossimo. Miron, il protagonista, un divorziato solitario, consuma ogni mattina la sua prima colazione in un caffè affollato. Cito:

Al caffè gli assegnavano sempre un tavolo per due con una sedia di fronte. Sempre. Anche quando il cameriere gli chiedeva espressamente se era solo. Gli altri avventori sedevano in coppia, o in gruppi di tre, ridevano, assaggiavano le pietanze l’uno dell’altro o litigavano per chi paga il conto.⁷

Miron dunque prende l’abitudine di sorridere e invitare al suo tavolo sconosciuti, assumendo la personalità del tipo oscuro che essi cercano. Ma la faccenda inaspettatamente si volge al peggio con l’arrivo di un marito geloso che lo apostrofa: «Se lei rivede mia moglie l’ammazzo»,⁸ poiché lo ritiene erroneamente l’amante della sua consorte e lo riempie di botte. Miron giace a terra con il viso coperto di sangue e tutto indolenzito, ma il racconto si conclude: «Tutto il corpo gli faceva male. Si sentiva vivo».⁹ Il messaggio

6. Keret, *Guava* (2012), 162-164.

7. Keret, *Una sana colazione* (2012), 35.

8. *ibid.*, 39.

9. *ibid.*, 39.

dell'autore si presta a molteplici letture, tuttavia rispecchia una realtà grottesca, incomprensibile, e un mondo governato da grandi contraddizioni e assurdità.

Il primo racconto, quello da cui prende il titolo il volume *All'improvviso bussano alla porta*,¹⁰ definisce forse lo stato d'animo dell'autore, in un momento di pausa e di riflessione. E principia per l'appunto:

“Raccontami una storia” mi ordina l'uomo barbuto seduto sul divano del mio soggiorno. La situazione è tutt'altro che piacevole. Io le storie le scrivo, non le racconto, e non lo faccio su richiesta.¹¹

Arrivano anche il sondaggista e il ragazzo della pizza e tutti e tre gli chiedono un racconto. A chi vuole alludere Keret: ai suoi lettori fedeli, alla casa editrice oppure ai critici letterari? Non è chiaro.¹²

Indubbiamente ogni sua produzione letteraria viene accolta con entusiasmo, poiché i suoi lettori attendono fiduciosi questa narrativa in cui si riconoscono. Probabilmente il fantastico e il surreale riescono a colmare l'assenza di quelle certezze che gli anni segnati da continue lotte e conflitti hanno vanificato. Nei suoi racconti Keret affronta la questione se è possibile sopravvivere, privati del sentimento di eroismo collettivo che ha caratterizzato le precedenti generazioni, e se proprio l'autoaffermazione dell'individuo può essere una forma di compensazione ai grandi ideali.¹³

10. Keret, *All'improvviso bussano alla porta* (2012), 7-11.

11. *ibid.*, 7.

12. Shadid 2012, 68-69.

13. Koubovy 2009, 104.

Bibliografia

- Harris 2009 = R. Harris, *Decay and Death: Urban Topoi in Literary Depictions of Tel-Aviv*, «Israel Studies» 14, 3 (2009), 75-93.
- Keret, *Guava* (2012) = E. Keret, *Guava* in *All'improvviso bussano alla porta*, Milano 2012.
- Keret, *All'improvviso bussano alla porta* (2012) = E. Keret, *All'improvviso bussano alla porta* in *All'improvviso bussano alla porta*, Milano 2012.
- Koubovy 2009 = M. Koubovy, *La narrativa di Etgar Keret tra norma e follia*, in Y. Schwartz e G. Steindler Moscati (eds.), *Tre Generazioni di scrittori a confronto. Saggi sulla letteratura israeliana*, Napoli 2009, 99-110.
- Peleg 2008 = Y. Peleg, *Israeli Culture between two Intifadas*, Austin 2008.
- Shadid 2012 = K. Shadid, *Suddenly, a Knock on the Door, by Etgar Keret*, Review, «World Literature Today» 86, 5 (2012), 68-69.

“Messaggi da altri mondi”.

La dimensione onirica nell’opera di Myriam Moscona

Alessia Cassani
Università degli Studi di Padova

El meoyo del ombre es tela de sevoya (‘il cervello dell’uomo è come la pelle di una cipolla’). Il primo romanzo della poetessa Myriam Moscona (*Tela de sevoya*)¹ prende il suo titolo da questo antico proverbio sefardita che, sottolineando la fragilità della mente umana, paragonata a qualcosa di delicato e friabile, ne descrive anche la stratificazione, il suo comporsi di cappe di diversa consistenza, colore, funzione. Caratteristica propria anche dello stesso romanzo che, frammentario e multiforme, alterna brani in prosa e poesia, spagnolo e ladino,² resoconti oggettivi e finzione e che si presta a letture e interpretazioni su diversi livelli. L’asse portante è costituito dalle pagine del diario di un viaggio intrapreso dall’autrice, messicana sefardita d’origine bulgara, sulle orme della sua famiglia. La scrittrice, mossa dal desiderio di conoscere i luoghi in cui hanno vissuto i suoi genitori, ormai scomparsi, si mette in viaggio per scoprire le proprie origini famigliari e da lì rintracciare quanti, nei Balcani, parlano ancora il ladino, la lingua della sua infanzia che sempre di più sta diventando per lei un elemento identitario irrinunciabile, tanto da essere una sorta di guida in una ricerca nella quale la donna si sente «l’anello aperto di una lunga catena», cioè l’elemento dal quale dipende che una tradizione continui o si interrompa. Nell’opera si alternano capitoli dai titoli ricorrenti che accolgono appunti di viaggio (identificati col titolo *Del diario de viaje*), vicende famigliari (*Distancia de foco*), saggi sulla storia dei sefarditi e del ladino (*Pisapapeles*), poesie (*Kantikas*), testimonianze dirette di persone incontrate (*La cuarta pared*), visioni e sogni. Questi ultimi vengono raccolti sotto il titolo *Molinos de viento* da un brano di Marcel Proust, evidente riferimento letterario e spirituale di tutta l’opera, nel quale l’autore francese afferma che nelle notti in cui non si riesce ad addormentarsi,

1. Moscona 2012.

2. Come è prassi corrente nella comunità scientifica attuale, in questo testo useremo indistintamente le espressioni ladino, giudeo-spagnolo, *judezmo* e spagnolo sefardita per riferirci alla lingua dei discendenti dagli ebrei espulsi dalla Spagna nel 1492, pur consapevoli delle specificità che ognuno di questi termini racchiude.

los pensamientos se vuelven giratorios, tienden a regresar hasta que uno, no del todo lógico ni coherente, se aparece para mostrarnos esa puerta de entrada que finalmente nos conducirá hacia el territorio de otros ritmos que nos gobiernan (...) hacia la otra realidad en la que estamos sumergidos un tercio de nuestras vidas.³

I sogni per Proust e per Moscona sono la porta d'ingresso verso una realtà alternativa a quella della veglia, verso una dimensione irrazionale che fa irruzione nel razionale portandovi messaggi da altri mondi, che sfuggono alla logica di quello sensibile: «mi otra vida, la que recuerdo sólo en fragmentos, la que irrumpe a media mañana con mensajes de otros mundos».⁴ Nel romanzo si passa senza soluzione di continuità dalla vita fenomenica a quella del sogno, così come il cervello umano alterna sonno e veglia, e gli episodi onirici narrati sembrano rappresentare momenti di particolare sensibilità, come lo svelamento di segreti, magari non immediatamente interpretabili, ma sempre riconducenti a verità sommerse che cercano di venire a galla.

In uno dei momenti onirici raccontati nel romanzo, la protagonista (che è anche narratrice in prima persona e alter ego della scrittrice) si ritrova, dopo un viaggio interminabile, in una stazione che non conosce. Prova a chiedere informazioni a un'anziana signora, rivolgendole la parola in diverse lingue (per lo più romanze e in via d'estinzione), ma questa non la capisce e le offre da bere. Lei non sa come rifiutarsi, e si ritrova a trangugiare un liquido dall'aspetto poco invitante e che tuttavia la tranquillizza. In molti sogni si ripete lo schema nel quale la protagonista si trova a compiere azioni che non vorrebbe fare, come trascinata da un'energia che non può governare. In questi momenti, infatti, la volontà e la razionalità che regolano la vita nella veglia non hanno presa e risultano sottomesse a una forza superiore incomprensibile che le sovrasta. Una volta bevuto l'intruglio offertole dall'anziana, la donna – immersa in un sogno – si trova ad avere un pensiero che a sua volta le ricorda un altro sogno:

En mis pensamientos hay una compuerta que me lleva a otro lugar y esto me recuerda un sueño: dentro de mi casa aparece otra casa habitada que nunca había descubierto. Pensamientos que sólo muestran su silueta, no se revelan del todo, pasan como el fotograma de una película⁵.

3. “I pensieri iniziano a roteare, tendono a ritornare fino a che uno di essi, non del tutto logico né coerente, appare per mostrarci quella porta d'ingresso che alla fine ci condurrà fino al territorio di altri ritmi che ci governano (...) fino a un'altra realtà nella quale siamo sommersi per un terzo delle nostre vite.” (Moscona 2012, 187) Per i brani in spagnolo e ladino sarà posta in nota una “traduzione di servizio” per facilitare la lettura ai non ispanofoni.

4. “L'altra mia vita, quella che ricordo solo a frammenti, quella che irrompe a metà mattina con messaggi da altri mondi.” (*ibid.* 13)

5. “Nei miei pensieri c'è uno sportello che mi porta a un altro luogo e tutto ciò mi ricorda un sogno: dentro la mia casa compare un'altra casa abitata che non avevo mai scoperto. Pensieri

Come in un gioco di scatole cinesi, visione, pensiero, memoria e sogno portano l'una all'altro e si fondono in un'unica esperienza psichica dalla quale emerge un ulteriore sogno: «dentro de mi casa aparece otra casa habitada que nunca había descubierto».

Come una dimensione inconscia che si fa intuire ma non conoscere del tutto, la casa dentro la casa è associata nella memoria al ricordo di una porta. Non è raro trovare nell'opera, specie nelle parti oniriche, la presenza di barriere mobili come porte, cancelli, finestre... La porta, con il suo antico simbolismo molto fertile nella tradizione giudaico-cristiana, rappresenta un punto di passaggio fra due dimensioni: il noto e l'ignoto, il profano e il sacro, il reale e il misterioso, la vita e la morte, il conscio e l'inconscio. Dimensioni opposte eppure comunicanti tra di loro proprio in virtù della dinamicità della porta stessa, che è possibile valicare con un atto di volontà. Laddove, ad esempio, il muro suggerisce l'inviolabilità di ciò che racchiude e difende, la porta è al contrario una possibilità di accesso, quasi un invito a passare oltre.⁶

La casa nascosta nella casa della narratrice si fa vedere, ma non conoscere, sottolineando la funzione fondamentale dell'intuizione nel processo conoscitivo della protagonista, che sembra attuare una sorta di sviluppo regressivo verso valori introversi. Per la psicanalisi, infatti, la casa è il simbolo del mondo interiore e sognarne le diverse parti significa esplorare i diversi livelli della psiche.⁷ La casa dentro la sua, inoltre, è abitata. L'approdo del viaggio interiore della protagonista, e della scrittrice, appare dunque l'incontro con individualità diverse da lei e che tuttavia vivono dentro di lei, giacché la scoperta di sé e delle proprie origini rimanda inevitabilmente a una collettività. In effetti, partendo dal Messico per mettersi sulle tracce dei suoi genitori in Bulgaria, ella ripercorre a ritroso la storia dei suoi antenati sefarditi, recandosi in Turchia, in Spagna, in Grecia, in Israele. Convivono nel libro conoscenti della protagonista, sconosciuti che ha incontrato, persone di cui ha letto o di cui nel suo peregrinare ha ascoltato le vicende, personaggi inventati, reinventati o reali: Isaac Abravanel e la sua (presumibilmente apocrifa) risposta all'editto di espulsione dei Re Cattolici nel 1492, studiosi contemporanei che si occupano di lingua giudeo-spagnola, parenti deceduti e vivi dell'autrice, il Re di Bulgaria che si oppone alla deportazione dei suoi sudditi di origine ebraica, e così via, nel più completo disinteresse per la consequenzialità temporale e spaziale. E tuttavia, tutti questi personaggi di diverse epoche e latitudini appaiono uniti da un unico disegno di comprensione.

che mostrano solo il loro contorno, non si rivelano del tutto, passano come fotogrammi di un film.” (*ibid.*, 76-77)

6. L'idea di una barriera al di là della quale si sviluppa un altro mondo, in antitesi con quello sensibile, non è nuova nella produzione di Moscona. Ad esempio la poesia inedita *La letra beth* è interamente costruita sul contrasto tra un mondo conoscibile e un sapere sconosciuto che si nasconde al di là del muro della seconda lettera dell'alfabeto ebraico, quella *beth* che nella versione quadrata dell'alfabeto ha appunto la forma di una casa, oltre ad averne il significato acrofonico.

7. Bachelard 1942, 18.

Il ricorso alla memoria è una strategia che accomuna Myriam Moscona a molti altri scrittori ebrei latino-americani. Non è raro trovare nelle loro opere, infatti, elementi autobiografici e riferimenti a temi quali la *Shoah*, il viaggio, i miti biblici, i grandi personaggi ebrei... Ossia la rievocazione di un passato personale o comune e il tentativo di una sua riscrittura fino alla ricostruzione di un'identità collettiva, ben al di là della generazione dell'autore.⁸ Se pure in Myriam Moscona si ravvisano queste tematiche, la sua indagine sembra tuttavia inoltrarsi così nel profondo da raggiungere non solo un'identità collettiva, ma persino quello che Jung chiamò inconscio collettivo. Quella parte della psiche, cioè, «che non deve la sua esistenza all'esperienza personale e non è perciò un'acquisizione personale» ma il risultato esclusivamente dell'ereditarietà.⁹

La filiazione junghiana di *Tela de sevoya* è ribadita dalla stessa autrice attraverso riferimenti a concetti quali gli archetipi e le immagini primordiali: «El soñante y el estado de su conciencia o arquetipos e imágenes primordiales son formas mentales que no se pueden adjudicar a la vida del sujeto y parecen ser innatas, heredadas por la mente humana»,¹⁰ e si ritrova anche in riflessioni a partire da citazioni dirette del *Libro Rosso* dello psicanalista svizzero: «Cuando perseguí las imágenes interiores fue el momento más importante de mi vida. Todo lo demás se deriva de ello. Comenzó en aquel tiempo, y los detalles posteriores apenas importan nada».¹¹ Questa frase, posta in epigrafe all'opera, fa parte di un brano in cui Jung ribadisce la superiorità dell'inconscio sulla vita conscia, tanto da affermare:

La mia vita intera è consistita nell'elaborazione di quanto era scaturito dall'inconscio, sommergendomi come una corrente enigmatica e minacciando di travolgermi. Una sola esistenza non sarebbe bastata per dare forma a quella materia prima. Tutta la mia opera successiva non è stata altro che classificazione estrinseca, formulazione scientifica e integrazione nella vita. Ma l'inizio numinoso che conteneva ogni altra cosa si diede allora.¹²

Ecco dunque che, alla luce di quest'aderenza alla sensibilità junghiana, anche il racconto di Moscona ci appare come la rappresentazione di un fluire di immagini interiori che abitano la scrittrice e che nella forma letteraria si plasmano a definirne l'essenza atavica. In un altro momento onirico descritto nel romanzo, la protagonista si ritrova nel bagno di una sinagoga e, mentre si lava le mani, una donna dall'aspetto sinistro approfitta della sua distrazione per

8. Sosnowski 2000.

9. Jung 2011, 47.

10. «Il sognante e lo stato della sua coscienza o archetipi e immagini primordiali sono forme mentali che non possono essere attribuite alla vita del soggetto e sembrano essere innate, ereditate dalla mente umana.» (Moscona 2012, 108)

11. «Gli anni più importanti della mia vita furono quelli in cui inseguivo le mie immagini interiori. A essi va fatto risalire tutto il resto. Tutto cominciò allora, e poco hanno aggiunto i dettagli posteriori.» *ibid.*

12. Jung 2010, in epigrafe al testo.

cercare di ucciderla soffocandola. In quel momento entra nel bagno una giovane donna e la salva. La protagonista torna nella sinagoga e ascoltando il coro infantile ricorda quando da bambina cantava durante le funzioni. Dalla finestra scorge, «parece un quadro renacentista», la donna che l'ha salvata che si allontana con le sue due figlie.¹³ Se la razionalità le suggerirebbe di seguire la bellezza di questo personaggio e la sua salvifica essenza materna, una forza a cui non può sottrarsi la guida di nuovo nel bagno, dove un'altra donna le fa il malocchio. Le figure femminili potrebbero essere facilmente riconducibili a un archetipo materno (e del resto la protagonista reagisce al malocchio vomitando un liquido lattiginoso, quasi un rifiuto della sostanza materna che la nutre e al tempo stesso la strangola) e di una nonna che nel corso del racconto si configurerà sempre di più come elemento di iniziazione, come depositaria di una cultura atavica che la protagonista rifiuta ma dalla quale è ineffabilmente attratta. Una figura che racchiude in sé i poli estremi della “madre amorosa” e della “madre terrificante” nei quali l'archetipo materno junghiano si articola:

Le sue proprietà sono il “materno”: la magica autorità del femminile, la saggezza e l'elevatezza spirituale che trascende i limiti dell'intelletto; ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l'istinto o l'impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile.¹⁴

In un altro sogno, la protagonista bambina sta giocando in giardino con un'amichetta quando, per recuperare la palla che è stata lanciata lontano, scopre una finestra. Al di là del vetro, in una stanza, ci sono due donne in abito medievale che accendono un candelabro a nove braccia. La più anziana la invita a raggiungerle, parlando in «una lengua extraña».¹⁵ La bimba fa notare che la finestra è chiusa e non ha maniglie. «Pídelo con fe, me dice, y atravesarás el muro».¹⁶ La bambina chiude gli occhi e quando li riapre si trova con le due donne nella stanza, anche in questo caso con la sensazione di avere intrapreso un lungo viaggio e con il dubbio che le sue ospiti e lei stessa siano in realtà morte. Ancora una volta la porta (qui nella variante della finestra) separa due mondi paralleli, dove ciò che sta al di là appartiene alla sfera dell'irrazionale, dell'inconscio, della morte. Una volta entrata, però, la lingua che esse parlano non le appare più strana, e anzi ne capisce tutte le parole, comprese quelle ebraiche del rito di *Chanukkah*, e si ritrova scritto sulla mano il famoso brano di Roland Barthes tratto dai *Frammenti di un discorso amoroso*: «Il linguaggio è una

13. Moscona 2012, 86 (“come un quadro rinascimentale”).

14. Jung 2011, 92.

15. Moscona 2012, 141 (“una lingua strana”).

16. “Chiedilo con fede, mi dice, e passerai attraverso il muro.” (Moscona 2012, 141)

pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole».¹⁷

La bambina, attratta dalla dimensione estranea, non appena ci entra si sente a suo agio, accolta, e tutto le è familiare, a partire dalla lingua, che le calza perfettamente come fosse la sua stessa pelle. Non è un caso che per entrarci debba chiudere gli occhi, cioè staccarsi dalla dimensione sensoriale, separarsi dalla logica percettiva e abbandonarsi a un sentimento irrazionale di ricongiungimento. La finestra, come già detto per la porta, è il varco verso il mondo che si vuole raggiungere, ed attenua ancora di più la sua caratteristica di elemento di separazione grazie alla trasparenza del vetro.

La scena e la cautela con cui si svolge, gli abiti medievali delle donne e la lingua "strana" che parlano ci fa inoltre pensare a un rito criptogiudaico come quelli praticati in segreto dagli ebrei converti "giudaizzanti" in Spagna dopo l'editto di Granada del 1492, tant'è vero che la bambina non sa se si tratti di persone vive o morte, e del resto nel sogno il limite tra vita e morte risulta offuscato. La sua familiarità con quanto sta vivendo suggerisce il suo senso di appartenenza alla Spagna medievale dalla quale i suoi antenati provengono. La sua ricerca di radici la porta infatti a ripercorrere la vita di sua madre, di sua nonna e da lì sempre più indietro fino a che il suo io personale si dissolve in un'identità ancestrale, ragione per cui la sua mente nel sogno è predisposta a determinate percezioni e sente la propria adesione a una lingua (il ladino e poi l'ebraico) e a un luogo che ha abitato in un tempo prima del suo tempo terrestre.

L'immagine della casa dentro la casa è un'evidente metafora di questa scoperta, che non a caso ritorna ancora in diversi punti del romanzo, nel quale diventa sempre più chiaro che ad abitarla sono i suoi avi, specialmente sua madre prematuramente scomparsa: «Es una casa pequeña. De día se vive solamente en un espacio, pero de noche le crece por dentro una casa mayor. (...) Por las noches la casa crece por dentro, la descubro siempre con asombro y con temor».¹⁸

Il parallelismo tra la casa e la sua identità è tanto stretto che quando la casa cresce, il suo corpo la imita e il suo ventre cresce anch'esso, come se anche lei avesse un corpo nascosto dentro.

In un altro momento del romanzo scopriamo che, rispondendo ancora una volta a una forza irrazionale, la protagonista ha comprato un appartamento proprio accanto al luogo in cui hanno seppellito la madre, la quale comincia ad abitare la casa occulta. Di nuovo la protagonista si sente abitata dalle generazioni precedenti, delle quali è la continuazione e che costituiscono la sua realtà più intima. Generazioni che la accolgono e attraverso le quali, quindi, si

17. Moscona 2012, 142.

18. "È una casa piccola. Il giorno si vive solo in uno spazio, ma di notte le cresce dentro una casa più grande. (...) Di notte la casa cresce dentro, la scopro sempre con sorpresa e timore." (*ibid.*, 148)

autoaccoglie con il suo lato materno che è lei stessa, che fa parte di lei in quanto archetipo innato. La casa segreta è poi anche una dimensione parallela nella quale può incontrare la madre e parlarle ancora, sebbene in quella reale il dolore della perdita sia lacerante: «No logro entender qué hace mi madre metida en mi casa. Verla a los ojos, oír su voz, me produce escalofríos. Quiero decirle cuánto la extraño, lo feliz que soy de volver a verla, lo difícil que ha sido llevar el duelo».¹⁹

Rivedere la madre è anche ritrovare sé stessa, inclusa nel medesimo archetipo materno: «Mamá, soy tu madre, soy tu hermana, soy tu hijo, soy yo»,²⁰ in uno sforzo per assomigliarle che la porta a imparare la sua lingua (il ladino), a indossare come propri i simboli della sua storia dolorosa (la stella gialla, la foto del campo di Dachau) e infine a presentarle sua figlia, che le assomiglia anche fisicamente e che rappresenta dunque una continuità nel tempo:

mira mis alergias inflamadas, mira cómo me doblego, mira cómo te canto, baila este vals, mira cómo aprendí tu idioma, mira como me deslizo en tu mundo, mira cómo llevo la estrella amarilla, mira esta bacteria que me carcome los brazos, mírame convertida en ti, mira cómo te persigo por la calle, mira cómo invento tu muerte, no me desconozcas, mamá, te traje un bolillo recién horneado, te traje una fotografía del campo de Dachau, te traje a mi hija, mírala bien, parece balcánica, como tú, mira, te traje una gota de sangre. Abre la boca.²¹

L'immagine della casa dentro la casa ritorna anche in un altro significativo episodio onirico.²² Già adulta, la protagonista perde gli occhiali (e quindi metaforicamente la visione, il contatto con il mondo reale) e si mette a cercarli per tutto l'appartamento. Nella stanza da bagno (ancora una volta luogo segreto, già di per sé simbolo di intimità e di individualità) vede una porta della quale non si era mai accorta prima. Vi si addentra ed è condotta in una enorme sala piena di fotografie della sua famiglia: i suoi genitori, il nonno Ezra mai conosciuto, ecc... Poco più in là scopre un'altra porta e la apre, piena di timore, e si trova in un grande salone con un pianoforte. Non c'è però sua madre (pianista) a suonare, bensì sua nonna Victoria, l'incubo della sua infanzia, donna

19. “Non riesco a capire che cosa ci faccia mia madre dentro casa mia. Guardarla negli occhi, sentire la sua voce, mi dà i brividi. Voglio dirle quanto mi manca, come sono felice di vederla di nuovo, quanto è stato difficile il lutto.” (Moscona 2012, 149)

20. “Mamma, sono tua madre, sono tua sorella, sono tuo figlio, sono io.” (*ibid.*, 279)

21. “Guarda le mie allergie infiammate, guarda come mi piego, guarda come ti canto, balla questo valzer, guarda come ho imparato la tua lingua, guarda come scivolo dentro il tuo mondo, guarda come porto la stella gialla, guarda questo batterio che mi consuma le braccia, guardami mentre mi trasformo in te, guarda come ti inseguo per strada, guarda come invento la tua morte, non riconoscermi, mamma, ti ho portato una pasta appena sfornata, ti ho portato una fotografia del campo di Dachau, ti ho portato mia figlia, guardala bene, sembra balcanica, come te, ti ho portato una goccia di sangue. Apri la bocca.” (*ibid.*)

22. Moscona 2012, 154 e ss.

severa e sgradevole, con la quale da bambina ha un rapporto di feroce antipatia, e che tuttavia è la depositaria dell'eredità familiare che più le manca e vuole recuperare, in particolare la lingua giudeo-spagnola. L'anziana le rivolge infatti la parola in ladino: «*Ven ijika. Asientas*»²³ e le rivela il luogo dove si trovano gli occhiali che ha perso. È dunque grazie a un intervento diretto della nonna tanto detestata eppure portatrice della sua identità più intima, che ella può recuperare la sua visione. Ripercorrendo il cammino a ritroso, la protagonista torna nel bagno da cui era partita, e la porta segreta è sparita, lasciandola con un grado di consapevolezza in più: «*comienzo a entender todo lo que vi atrás del muro: una extensión de mi casa del otro lado de la pared, un espacio habitado por una muerta, siempre cerca de mí*».²⁴

Quella nonna che per tutta la sua infanzia l'ha tormentata e infastidita è ora, grazie al sogno e alle sue capacità balsamiche e curatrici, una sorta di guida che le dà gli strumenti per continuare ad addentrarsi nella sua ricerca interiore:

El sueño rompe las dimensiones y penetra en nuestra percepción confundiendo las coordenadas. Entendemos más de lo que aceptamos entender. *Lo mismo que le basta a un ojo cerrado con una ligera compresión para tener sensación de color.* Y esa sensación cambia con el tiempo. Cuando pienso en mi abuela con mi corazón de niña, la detesto. Ahora puedo traerla a la memoria con su ojo hueco y blando, revelándome algo más de lo que puede mi lógica aceptar y, sin embargo, me inunda una sensación humilde y acepto el regalo como se acepta el tiempo: sin entenderlo.²⁵

Il bambino, che non razionalizza né problematizza la realtà, ha un accesso più diretto alla dimensione inconscia e ai suoi insegnamenti, ma egli è tuttavia, in virtù della sua fragilità, maggiormente esposto al dolore. Ecco perché la protagonista bambina apprende dalla nonna i preziosi insegnamenti che ella le offre, seppur inconsapevolmente, ma allo stesso tempo soffre delle angherie di cui la anziana la fa destinataria. Una volta adulta, dunque, la protagonista può recuperare sentimentalmente la figura della nonna ed essere arricchita dalla cultura ancestrale di cui ella è depositaria, attenuando la dimensione del dolore grazie al velo di distacco che il sogno costituisce. È anche per questo che il sogno deve mantenere una necessaria autonomia dalla vita reale:

23. Moscona 2012, 156 (“Vieni figliola, siediti”).

24. “Comincio a capire tutto ciò che ho visto al di là del muro: un'estensione della mia casa nell'altro lato della parete, uno spazio abitato da una morta, sempre vicina a me.” (Moscona 2012, 157)

25. “Il sogno rompe le dimensioni e penetra nella nostra percezione confondendo le coordinate. Capiamo più di quanto accettiamo di capire. *Lo stesso basta a un occhio chiuso con una leggera pressione per avere una sensazione di colore.* E quella sensazione cambia con il tempo. Quando penso a mia nonna con il mio cuore di bambina, la detesto. Ora posso richiamarla alla memoria con il suo occhio vuoto e molle, mentre mi rivela più di quanto la mia logica possa accettare e, tuttavia, mi assale una sensazione umile e accetto il regalo come si accetta il tempo: senza capirlo.” (*ibid.*, 158)

Para Walter Benjamin, aquel que apenas se despierta sigue aún bajo el hechizo del sueño. No debemos hablar inmediatamente del sueño nunca, a nadie. Así evitaremos la ruptura entre los mundos nocturno y diurno. Contar sueños al despertarse “resulta funesto porque el hombre que aún es a medias cómplice del mundo onírico, lo traiciona con sus palabras y ha de atenerse a su venganza. Dicho en términos más modernos: se traiciona a sí mismo”.²⁶

Il pensiero razionale, percettivo, diurno, che volendo raccontare il sogno lo contamina, fa perdere ciò che in esso si è intuito e che invece si dovrebbe accogliere senza manipolazioni, per la conoscenza profonda che offre. È la logica dell'intuito, della poesia, dell'irrazionalità che sa sanare i conflitti e scioglierli, piuttosto che problematizzarli. Il sogno è sempre di più il luogo della comprensione immediata, senza il filtro fuorviante della ragione, soggetta alle regole del qui ed ora. Il sogno, ma anche la sua reinvenzione letteraria, si collocano in una dimensione atemporale nella quale è possibile attingere a una verità più vera di quella della realtà sensibile, e che, anche se attraverso linguaggi antichi, svela e getta luce sulla coscienza contemporanea. Se la dimensione del tempo è quindi annullata, anche quella dello spazio perde le sue coordinate materiali, giacché assistiamo a luoghi che crescono, si ampliano, poi si rimpiccioliscono, a viaggi transoceanici che durano pochi istanti,²⁷ a slittamenti temporali che ci portano dalla Spagna medievale alla Madrid dei giorni nostri.

L'esplorazione della protagonista di *Tela de sevoya*, che scende in sale sconosciute della propria casa, ricorda quella molto simile riportata proprio da Jung, che – non a caso – suggerì allo psicanalista il concetto di inconscio collettivo. Jung racconta di un sogno nel quale si trova nel salotto di una casa che riconosce come propria. Decide di perlustrarne i piani inferiori e scopre delle stanze risalenti al XV e XVI secolo, con arredamento medievale. Apre dunque una pesante porta, scende delle scale di pietra e si ritrova in cantina, dove vede, tra muri di epoca romana, un varco. Da questo scende ulteriormente in una caverna scavata nella roccia, dove ci sono dei resti, anche umani, di una civiltà primitiva.

Il sogno è stato interpretato dallo stesso Jung come il passaggio dalla coscienza (il salotto) all'inconscio: «un mondo che solo a stento può essere raggiunto o illuminato dalla coscienza. La psiche primitiva dell'uomo confina con la vita dell'anima animale, così come le caverne dei tempi preistorici erano di solito abitate da animali prima che gli uomini le rivendicassero per sé».²⁸

26. “Per Walter Benjamin, chi si è appena svegliato rimane ancora sotto l'incantesimo del sonno. Subito dopo non dobbiamo mai parlare dei nostri sogni, a nessuno. Così eviteremo la rottura tra i mondi notturno e diurno. Raccontare sogni al risveglio ‘risulta funesto perché l'uomo che è ancora per metà complice del mondo onirico, lo tradisce con le sue parole e dovrà subire la sua vendetta. Detto in termini più moderni: tradisce sé stesso.” (*ibid.*, 879)

27. *ibid.*, 113 e ss.

28. Jung 1992, 200-204.

Questo addentrarsi in tempi passati e stadi remoti della coscienza è ben espresso in un altro momento onirico di *Tela de sevoya*. La protagonista raggiunge, durante un'immersione in mare, un'era in cui il mondo è abitato da antichissimi organismi monocellulari e vulcani sottomarini. Chi la accompagna nella spedizione la invita ad andare ancora più a fondo, e per vincere le sue incertezze le rivela: « – Cuando vuelvas a encontrar a tu gente será a través de un río que desemboca en esa misma zona. La vida de la tierra tiene su raíz allí: en el mar, ven a constatarlo. – Una vez más comprendo que las tareas más importantes están atadas a otro lenguaje». ²⁹

Qui il viaggio a ritroso è portato talmente all'estremo da raggiungere l'origine della stessa vita sulla terra. Un principio che tuttavia è anche fine, giacché è lì che, in futuro, ritroverà “la sua gente”, quella stessa gente che rimanda immediatamente il suo pensiero, con un'opportuna e non casuale associazione mentale, a un compito che ha a che vedere con il linguaggio. Un accostamento apparentemente inspiegabile che risulta chiaro nel momento in cui ci si sofferma sull'identità di questa collettività che continuamente ella ricerca attraverso lo studio, l'investigazione scientifica, l'intuizione, i viaggi, le interviste e che incontra nei momenti di visione in cui tutti gli strumenti umani e razionali risultano inefficaci. In assenza di una patria comune e in un'estensione temporale di cui si perdono le coordinate, la sua gente è chi parla la sua stessa lingua, quel giudeo-spagnolo che è giunto a lei come una torcia sul punto di spegnersi e che tuttavia, in quanto fonte di luce e calore, può ancora illuminare.

In una poesia tratta da *Vísperas*, silloge di Moscona pubblicata nel 1996, la poetessa incontra in sogno Rainer Maria Rilke per poi risvegliarsi con «modesta eternità», ³⁰ espressione di John William Dunne cara anche a Borges. Per lo scrittore argentino, quando sogniamo possediamo una sorta di “modesta eternità personale”, che ci permette di conoscere il passato e il futuro con un solo sguardo, così come Dio può vedere la sua creazione: nella sua totalità temporale e atemporale. Così, quando fa arte, l'individuo prolunga tale eternità, che è propria del sogno e della letteratura. ³¹

Lungi dal voler spiegare razionalmente i sogni, dunque, Moscona li rende in forma letteraria per prolungarne l'eternità e recuperare quindi attraverso di essi il tempo e le persone perdute.

Mano a mano che il romanzo scorre, i sogni sono sempre di più luoghi nei quali incontrarsi con i suoi cari. «¿Cómo puedo sobrevivir a la muerte de quien amo?» Si

29. “Quando incontrerai di nuovo la tua gente sarà attraverso un fiume che sfocia in questa stessa zona. La vita della terra ha lì le sue radici: nel mare, vieni a vederlo. Ancora una volta capisco che i compiti più importanti sono legati a un altro linguaggio.” (Moscona 2012, 190-191)

30. Moscona 1996, 29.

31. Cf. Pérez Bernal 2002, 62.

chiede la protagonista, che si risponde immediatamente: «*escribiendo la contracción del tiempo, el antes y el después*». ³²

Nell'intera opera è evidente il tentativo di rendere sopportabile il lutto e l'assenza dei suoi famigliari, in particolare i genitori, che è possibile riportare in vita non solo scrivendone, ma anche facendo rinascere la loro lingua (il ladino) e costruendo per loro un mondo in cui il tempo è contratto, non ha prima né dopo e quindi non ha vita né morte. Del resto:

El futuro es pasado en perspectiva, la escritura del tiempo que sólo en apariencia desciframos. Conocemos los códigos, las letras que forman las palabras. Somos capaces de ligar una idea con otra, pero de pronto resbalamos en el sinsentido. Comenzamos entonces a pasar el dedo en el polvo porque necesitamos imprimir nuestras huellas – o inventarlas –. Recuperar el sentido es una forma de reconciliación. La memoria: nuestro inquieto incómodo. ³³

Il sogno diventa memoria perché tocca una dimensione ancestrale, che rivela un luogo e uno spazio dove abbiamo vissuto prima del tempo. La memoria, per quanto scomoda, è perciò una chiave d'accesso a quella casa molto più grande e molto più abitata dentro di noi, è la strada per attingere a profondità innate dove, contraendo il tempo, ci si trova ospiti di persone morte eppure presenti perché ci appartengono nella stessa lingua, la stessa storia, la stessa origine.

Si possono persino ravvisare delle eco platoniche in una memoria che è il riaffiorare di qualcosa di innato, e tuttavia per Moscona in questo romanzo più che la scoperta individuale, interiore, personale, ha valore quella collettiva, nella quale riconoscersi come popolo e, nel suo esito estremo, come essere umano.

La pur evidente dimensione psicanalitica nell'opera di Moscona è asservita a quella poetica e non è quindi la soluzione alle lacerazioni umane dell'autrice, che paiono invece ricomporsi nella letteratura e nella sua capacità di attingere, con gli strumenti dell'intuizione, alle profondità dell'animo umano.

In *Tela de sevoya* traspare una tale negazione delle capacità conoscitive della ragione che nelle pagine finali si configura una realtà pre-logica, pre-logos, preverbale nella quale è finalmente possibile il ricongiungimento con la sua gente poiché la regressione è stata tale da aver compiuto il ritorno a quel tempo contratto il cui l'incontro è possibile, e così estrema da sgretolare le strutture fonetiche e sintattiche della lingua, ridotta a balbettii. La comunicazione infatti si realizza a un livello più profondo di quello del mondo sensibile: «Allí no hay

32. “Come posso sopravvivere alla morte di chi amo?” “Scrivendo la contrazione del tempo, il prima e il dopo.” (Moscona 2012, 191. In corsivo nel testo)

33. “Il futuro è passato in prospettiva, la scrittura del tempo che solo in apparenza decifriamo. Conosciamo i codici, le lettere che formano le parole. Siamo capaci di legare un'idea all'altra, ma improvvisamente inciampiamo nell'assurdo. Cominciamo allora a passare il dito nella polvere perché abbiamo bisogno di imprimere le nostre impronte – o inventarle –. Recuperare il senso è una forma di riconciliazione. La memoria: il nostro inquieto scomodo”. (*ibid.*, 255)

palabras – sólo balbuceos – y así comprendemos, como comprenden los ciegos, que otra vez estamos reunidos». ³⁴

34. “Lì non ci sono parole – solo balbettii – e così capiamo, come capiscono i ciechi, che siamo di nuovo riuniti”. (Moscona 2012, 292)

Bibliografia

- Bachelard 1942 = G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.
- Jung 1992 = C.G. Jung, *Ricordi, sogni e riflessioni di Carl Gustav Jung*, Milano 1992.
- Jung 2010 = C.G. Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, Torino 2010.
- Jung 2011 = C.G. Jung, *L'inconscio collettivo*, Milano 2011.
- Moscona 1996 = M. Moscona, *Vísperas*, México 1996.
- Moscona 2012 = M. Moscona, *Tela de sevoya*, México 2012.
- Pérez Bernal 2002 = Á.M.d.R. Pérez Bernal, *Borges y los arquetipos. Interpretación de tres textos del Aleph según la teoría junguiana*, México 2002.
- Sosnowski 2000 = S. Sosnowski, *Fronteras en las letras judías-latinoamericanas*, «Revista Iberoamericana» 66, 191 (2000), 263-278.

Dietro e sopra la realtà. Un piccolo percorso tra Ebraismo e cinema*

Mino Chamla
Scuola della Comunità ebraica di Milano

Per entrare subito in tema: sogno e surreale, ma anche, più in generale, magia e dimensioni fantastiche, sono certo argomenti ampiamente presenti, e declinati in molte direzioni, nell'ambito della complessa storia dei rapporti tra cinema e ebraismo. Ma anche qui, come altrove, quei rapporti sono resi ancora più complicati dalle due (almeno!) prospettive che, specie nel cinema, tendono a intrecciarsi in modo irresistibile: quella dell'ebreo che vede, narra e interpreta il mondo e quella dell'ebreo che è visto, narrato e interpretato dal mondo.

Già il cinema di Weimar presenta quel sovrapporsi di livelli del discorso in un modo che è emblematico e insieme, senza contraddizione, ancora sorprendente per noi, anche a distanza di tanto tempo e con tutta la consapevolezza del dopo.

Forse definibile come una delle (pen)ultime tappe del connubio ebraico-tedesco, quel cinema si collocò sin dall'inizio sotto il segno dell'ambiguità, a quel limite estremo dove sensi e significati non possono che confondersi e, in apparenza, contraddirsi l'uno con l'altro. Ma non di vera contraddizione si può parlare, quanto dell'estrema complessità dei simboli e delle *immagini narranti* che a partire da quei simboli si producono.

* Una premessa forse non inutile. In occasione del convegno "Sogno e surreale nella Letteratura e nelle Arti Ebraiche" era stato chiesto a chi scrive un contributo sul tema a partire, soprattutto, da qualche "testo cinematografico" recente. Ovviamente, la riflessione e i collegamenti sono andati oltre quello spunto iniziale. Ma nel mettere su carta quanto detto allora, si è voluto mantenere il carattere di intervento alquanto estemporaneo che aveva all'origine, di percorso possibile tra tanti, senza pretesa, non si dice all'eshaustività, ma neppure a una qualche parvenza di sistematicità storico-critica.

I film, come qualunque testo in genere, forse più di altri, sono soltanto, e non possono che essere, pretesto, in ogni occasione. Se ne potrebbero prendere altri e partirne, come "cose che danno da pensare", per fare percorsi diversi, viaggi diversi nel significato. D'altra parte, passando volutamente al discorso in prima persona, considero proprio questa la mia più intima vocazione, molto filosofico-ebraica, o ebraico-filosofica, come si vede, e alla quale non vorrei sfuggire mai a nessun costo.

In realtà è un discorso più ampio quello che andrebbe fatto, volto a indagare, per esempio, i collegamenti tra l'espressionismo che caratterizza le arti del tempo in Germania e le sconvolgenti vicende storiche che seguiranno (e, beninteso, sconvolgenti non soltanto per gli ebrei). Ma è proprio l'arte del film, con i suoi tratti così caratterizzanti di discorso "popolare" anche quando non lo sembra affatto,¹ a mostrare tutto questo in piena evidenza.

Lo *schermo demoniaco* di Lotte Eisner e il tragitto "storico-psicologico" da *Caligari a Hitler* secondo Siegfried Kracauer² sono davvero, ormai, luoghi comuni della critica e dell'interpretazione. Ed è chiaro come le "figure del male" che affollano gli schermi tedeschi di allora certo prefigurino quel male radicale che sta per sopraggiungere³ e del quale gli ebrei, *pour cause*, più di tutti gli altri faranno le spese.

Gli ebrei, tuttavia, sono già protagonisti di quei film non soltanto come registi, attori e operatori in genere nell'ambito cinematografico (a partire dal livello finanziario della produzione).⁴ Basta pensare al personaggio del Golem,⁵ al di là delle leggende e della letteratura da cui proviene, per vedere quanto complicato sia il ruolo ebraico, riguardo al nascere e allo svilupparsi del male, nell'immaginario non soltanto tedesco di allora (o forse eterno, come si dirà più avanti). Il leggendario fantoccio d'argilla (cui Rabbi Judah Loew, il Maharal di Praga,⁶ dà vita per difendere gli ebrei della sua città dall'ostilità omicida degli "altri", e che finirà col rivoltarsi contro gli stessi ebrei che l'hanno evocato) è

1. Nella storia del cinema, in pochi casi come a Weimar si è realizzato un equilibrio così avanzato tra avanguardia, nell'espressione (è il caso di dirlo) e nelle forme, e spettacolo fruibile da un pubblico il più largo possibile. Ma tutto questo ha certo a che fare, e non può essere altrimenti, con la particolare drammaticità dello sfondo storico.

2. Si vedano, naturalmente, Eisner 1983 e Kracauer 2001. Le edizioni originali dei due testi sono, rispettivamente, del 1952 e del 1947.

3. Forse non è inappropriato né dissacrante richiamare qui l'episodio di Peter Lorre, attore di origini ebraico-ungheresi che, dopo avere interpretato *M. Il mostro di Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), nel quale aveva il ruolo di un assassino adescatore di bambine ispirato dalla realtà del tempo, nel 1933 affermerà non esserci posto in Germania per due criminali come lui e Hitler, lasciando immediatamente, come tanti altri, il paese. E già il paradosso di "mostri" insieme ebrei e proto-nazisti ci introduce a quell'ambiguità sulla quale più volte si tornerà nel seguito.

4. Anche se, in realtà, la presenza ebraica nel cinema tedesco del primo dopoguerra, e soprattutto in quello espressionista, è molto meno pervasiva di quel che ci si potrebbe aspettare, specialmente a livello autoriale – pur con la vistosa ma assai ambigua eccezione, ebraicamente parlando, di Fritz Lang. Né si devono confondere tempi e situazioni molto diverse, come quelli del cinema di Weimar propriamente detto e quelli, successivi, del contributo essenziale dato dagli ebrei di area tedesca al cinema americano dagli anni trenta in poi, nella classica "via dell'emigrazione" Vienna-Berlino-Hollywood.

5. Un film celeberrimo del 1920, di Paul Wegener e Carl Boese, preceduto in realtà già durante la guerra da un altro *Golem* diretto dallo stesso Paul Wegener e da Henrik Galeen, e seguito da ulteriori versioni cinematografiche in altri paesi; è importante, anche per un confronto "d'ambiente" con le precedenti, quella francese di Julien Duvivier nel 1936.

6. Personaggio tutt'altro che leggendario, in realtà, e anzi una delle figure chiave della modernità ebraica, tra '500 e '600, anche e soprattutto per il suo pensiero all'incrocio di misticismo ebraico e nuova razionalità scientifica.

creatura tutto sommato innocente, e certo, agli occhi di molti, più innocente dei suoi creatori, con la loro “magia nera” e con le loro arti negromantiche sempre volte a nuocere alle altre genti⁷...

Una figura di “ebreo malefico” è adombrata, senza alcun dubbio, in molte delle figure archetipiche che caratterizzano quella stagione del cinema tedesco, dal *Nosferatu* di Murnau, al *Dottor Mabuse* di Fritz Lang, al *Caligari* di Robert Wiene.⁸

Personaggi che rimandano a stereotipi ebraici magici almeno quanto malvagi che sono, al contempo, premonizioni del Terzo Reich e del “crimine al potere” che vi si dispiegherà totalmente?⁹ Non è tanto strano. Non più strano, comunque, del racconto distopico di Fritz Lang nel suo immenso *Metropolis* che piacerà moltissimo a Hitler proprio per la sua rappresentazione di una futura società di massa insieme mostruosa e perfettamente disumana. Da qui il celebre episodio di Goebbels che, subito dopo la presa del potere da parte dei nazisti, convoca Fritz Lang, su precisa disposizione del Führer, per arruolarlo come regista ufficiale del regime. All’obiezione di Lang: “Ma io sono mezzo ebreo”, Goebbels risponde: “Decidiamo noi chi è ebreo”. E Lang lascia la Germania quella notte stessa.

Poi gli ebrei non partecipano in prima fila¹⁰ allo sviluppo dell’horror in America¹¹ e più tardi in Inghilterra, preferendo nettamente altri generi più “edificanti”, o anche surreali nel senso dichiarato di una realtà ideale e positiva oltre la realtà, nel segno del sogno hollywoodiano.¹² Mentre alcuni ebrei si

7. E non paia qui troppo ardito, né basato su una fragile e futile suggestione, il richiamo alla celebre “profezia di Hitler” nel discorso fatto al Reichstag il 30 gennaio 1939: «se il Giudaismo della finanza internazionale, in Europa o altrove, riuscisse ancora una volta a gettare i popoli in una guerra mondiale, il risultato non sarà la bolscevizzazione della terra e, con ciò, la vittoria del Giudaismo, ma l’annientamento della razza ebraica in Europa».

8. Si veda su questo la trattazione molto esplicita di Busque 2011.

9. Si impone un rinvio alla “seria parodia” del cinema espressionista tedesco fatta nel 1991 da Woody Allen col suo *Ombre e nebbia*. Ed è appena il caso di accennare all’interesse di una possibile ricognizione sistematica del *coté* fantastico nel cinema alleniano, da *La rosa purpurea del Cairo* (1985), ad *Alice* (1990), al più recente *Midnight in Paris* (2011), passando attraverso quell’*Ombre e nebbia* di cui sopra. Le frontiere labili tra epoche lontane, tra realtà e mito, tra schermo del cinema e realtà quotidiana, tra magia e buon senso, tra ambiguità e pregiudizi, tra magia buona e orrore, tra vita e morte, insomma: è proprio tutto quel che si sta sfiorando qui, e che meriterebbe da solo un’attenta e puntuale riflessione (anche e sempre nei rapporti con l’ebraismo) nella versione che ne dà Allen.

10. Se non nel senso che gli ebrei partecipano sempre in prima fila, non fosse altro come produttori, a ogni sviluppo del cinema americano, specialmente nell’epoca eroica e classica.

11. Ma un parallelo Golem/Frankenstein non può essere eluso. D’altra parte, come in una tipica barzelletta ebraica: vi sembra forse che il nome Frankenstein, già forse per la sua creatrice Mary Shelley, suoni davvero come *goy* (“gentile”)?

12. O anche: la surrealtà e il sogno che diventano realtà possibile, almeno nel desiderio, nella sublimazione e nell’aspirazione. Semplicemente, forse: nella bellezza – e per capire quel che si intende qui basti pensare a un *musical* con Fred Astaire e Ginger Rogers, o con le coreografie di Busby Berkeley; oppure, ancora, a una qualunque *sophisticated comedy* degli anni Trenta. Su questo,

distingueranno molto più tardi, in tempi recenti, in quel genere cinematografico, ormai declinato in tutte le sue varianti meta- e post-, nella stagione matura di una narrazione estrema, anche negli effetti orrendi della carne dilaniata e del sangue che sprizza da tutte le parti. Ma si tratterà allora già, in qualche misura, come già suggerito, di metacinema, ironico almeno quanto estremo, e politico, a suo modo, per raccontare attraverso l'orrore e la paura molto altro, e molti altri orrori. E certo la *connection* Sam Raimi-fratelli Coen, della quale si parlerà tra poco, significa qualcosa anche su questo sfondo.

Fin qui abbiamo visto un surreale “ebraico” al cinema, con tutta le sue potenzialità oniriche e fantastiche, che decisamente pare virare verso il male, l'orrore, ecc., e potersi e volersi ritorcere, alla fine, e innanzitutto, proprio contro gli stessi ebrei. E dunque l'ebreo, e l'aura magica che lo accompagna, soltanto come figura minacciosa e paurosa, archetipica di ogni lato oscuro della realtà?

In realtà, a monte, in tutte le tradizioni ebraiche (volutamente al plurale), c'è tutt'altro, un lato magico-positivo-rivelativo che non viene mai meno, e che va dalle bibliche interpretazioni dei sogni ai grandi filoni della *Qabbalah*, fino al *Maggid*, essere mistico e spirito-guida redentivo, *del Bene* e *nel Bene*, cui fanno riferimento, per non andare più lontano, Itzhak Luria nel '500 e Moshe Chaim Luzzatto, il RaMChal, due secoli più tardi.

A confermare che “sogno, magia e surreale”, nell'ebraismo, significano in realtà quasi sempre qualcosa di profetico e illuminante, rivelativo, appunto, e capace di renderci consapevoli di quel che dovremmo fare o di quel che ci accade e che finora non abbiamo compreso, o ancora non abbiamo visto sotto un'altra luce. Da questa prospettiva, l'ambiguità, il male che si mescola al bene, sono prezzi sin troppo piccoli da pagare per poter accedere ai livelli superiori di una redenzione ch'è sempre, insieme, individuale e collettiva – e collettiva non soltanto nel senso di un popolo ebraico proiettato in un futuro messianico, ma anche e soprattutto in quello di una condizione umana genericamente intesa, per migliorare la quale è necessario il contributo di tutti senza distinzione –.

Torniamo al cinema. È del 1937 il *Dybbuk*, diretto da Michał Waszyński¹³ e tratto dal dramma di Shalom An-Ski,¹⁴ il vero “classico” del cinema *yiddish*, e

oltreché alle idee più volte espresse dal saggista Neal Gabler, ci si permetta di rinviare al nostro Chamla 2008.

13. Michał Waszyński fu davvero personaggio avventuroso e un po' misterioso. Nato Mosze Waks in Polonia, dopo essere stato regista prolifico, prima della guerra, nel suo paese d'origine, serve come soldato, e ancora *filmmaker* militare, nell'esercito della Polonia libera che combatte con gli Alleati. Si troverà così in Italia, dove dopo la guerra farà anche qualche film tutto “locale”. Poi passerà al cinema americano, per il quale sarà soprattutto *producer* in Italia e Spagna. Un suo film italiano del 1948, *Lo sconosciuto di San Marino*, restaurato qualche anno fa, colpisce in modo particolare lo spettatore che sa qualcosa di lui e del suo film più celebre, appunto il *Dybbuk*: ancora e sempre, messaggi e simboli mistici, non scevri da retorica, oltreché

classico non tanto perché “capolavoro” conclamato, quanto per i temi trattati e soprattutto per la presenza centrale del *dybbuk*, figura chiave del folklore ebraico-orientale: lo spirito di una persona morta che per svariate ragioni non vuole abbandonare questa terra, e che vaga *tra i due mondi* (così l'altro titolo dell'opera di An-Ski), ossessionando e terrorizzando i vivi, e anzi cercando, spesso, di possederli attaccandosi a loro.

In un film ieratico e teatrale, quasi un *kabuki* in salsa *yiddish* (ed evidentemente ispirato, per poetica, illuminazione, tecniche di ripresa, proprio al cinema espressionista di Weimar), il personaggio del *dybbuk* è già tutto quello che deve essere: un'anima dannata costretta a far del male agli altri e a torcerne negativamente e irrevocabilmente il destino, anche e soprattutto quando è stata lei per prima a subirlo, quel male.

Anche in questo caso, come per i film tedeschi di Weimar, è impossibile vedere questo film senza pensare a quel che è accaduto subito dopo, e alla scomparsa definitiva del mondo in cui è ambientato. Insomma: in mezzo c'è la *Shoah*. E, a dire il vero, tutto il cinema *yiddish* d'anteguerra, senza eccezione, presenta ai nostri occhi questo carattere di immota, magica, simbolica e quasi trascendente, nel senso di ormai irraggiungibile, ancestralità.

La chiave, tuttavia, per interpretare fino in fondo, nel cinema, la dimensione fantastica del e nell'ebraismo, resta quella dello sguardo altrui, ed è, come si è visto sin dall'inizio, all'insegna dell'ambivalenza e dell'ambiguità.

Così, in un vero capolavoro assoluto come il monumentale *Fanny e Alexander*, di Ingmar Bergman, del 1983,¹⁵ i personaggi ebrei (Isak Jacobi, un rigattiere, interpretato dal grande Erland Josephson, e i suoi due misteriosi nipoti) “salvano” i due bambini, il fratello e sorella del titolo, dalle grinfie di un patrigno, vescovo protestante, che è perfetta incarnazione del peggior cristianesimo immaginabile, quello volto a procurare a tutti infelicità e mancata realizzazione di sé.¹⁶

inquadrate espressioniste; ma in questo caso i riferimenti sono molto più “cristiani” che ebraici; fino al punto di mostrare classiche *aktion* naziste di cui le vittime sono dichiaratamente polacchi *non-ebrei*...

14. Due *chassidim*, molto amici tra di loro, si promettono reciprocamente di unire in matrimonio i loro figli, ancora non nati, se saranno un maschio e una femmina. Ma uno dei due dimenticherà e anzi tradirà la promessa, concedendo la figlia a un altro pretendente, più ricco e appetibile. Al giovane innamorato beffato, studente di *yeshivah* e sapiente di cose ebraiche, che nel frattempo ha riconosciuto colei che gli era stata destinata e ne è stato riconosciuto, non resta che abbandonarsi a pericolose pratiche cabbalistiche che lo porteranno alla morte e poi a entrare, letteralmente, da *dybbuk*, nel corpo dell'amata, con tutte le drammatiche conseguenze del caso.

15. Cf. su questo Wright 1998, specialmente il cap. 6, “Jewish Figures in the Films of Ingmar Bergman”, 214-247.

16. Mentre la lunga notte di Natale all'inizio del film, in assoluto la più bella e affascinante sequenza del genere nella storia del cinema, costituisce il controcanto cristiano buono “per tutti”, in cui anche l'amico di famiglia (e qualcosa di più, per la nonna) ebreo si inserisce con tutta naturalezza e senza rinunciare in nulla alla sua identità e alterità.

Nel film di Bergman non ci sono dybbuk, ma c'è molta magia ebraica, in sostanza bianca e benevola, anche se attraverso visioni inquietanti (innanzitutto per i giovani protagonisti) e, probabilmente, conseguenze mortali per i "cattivi".

Così, in *Fanny e Alexander* gli ebrei sono davvero *Dei ex machina*, risolutivi, proprio nella loro aura magica, paurosa e rassicurante al contempo, per strappare gli altri al male, per liberare chi soltanto da un intervento radicalmente esterno, e perciò perturbante al massimo grado, può essere liberato.

Venendo a tempi e vicende più recenti, due film, qualche anno fa, hanno ripreso alla grande modelli e temi del fantastico ebraico, a partire dal dybbuk, e sono *A Serious Man*, dei fratelli Coen, e *The Possession*, girato e firmato da Ole Bornedal ma prodotto, molto da vicino, da Sam Raimi.

Si tratta di due film assai intrecciati, e in profondità, tra di loro. Basti pensare al fatto che Ethan e Joel Coen hanno affermato in più occasioni di considerare il pur più giovane Sam Raimi il loro vero "maestro di cinema". E data la personalità rispettiva dei protagonisti, certo l'elemento ebraico comune non ha, in questo, un ruolo secondario, molto al di là di tematiche e contenuti espliciti delle rispettive realizzazioni.

The Possession è in evidenza, per Raimi, film così pericolosamente "intimo" da doverlo far realizzare ad altri. La storia è quella di una bambina (non ebrea, ed anzi molto apertamente *middle-class* americana) progressivamente sempre più posseduta da un dybbuk femminile (Abizu, la "ladra di bambini"), dimorante in una scatola costruita apposta, quasi un secolo prima, per segregarlo. Sarà un giovane rabbino *chassid* a riuscire nell'impresa di esorcizzare e reimprigionare il dybbuk. Ma pagherà alla fine con la vita il suo successo, mentre lo spirito maligno, nell'ultimissima sequenza, si prepara a trovare una nuova vittima.

A Serious Man (espressione comprensibile, forse, soltanto pensando a *mensch*, in *yiddish*, e quindi uomo vero, serio, nel senso forte del termine, che fa sempre, o almeno cerca di fare, quel che è giusto verso se stesso, gli altri e Dio) è invece il film più apertamente ebraico, fino quasi al paradosso e all'incomprensibilità per lo spettatore "normale", dei fratelli Coen,¹⁷ e racconta di un uomo qualunque, Larry Gopnik, professore di fisica all'università, al quale di punto in bianco tutto comincia ad andare male, dalla famiglia al lavoro e alla salute. È certo, banalmente, una sorta di moderno Giobbe, virato però dalla tragedia alla farsa, che si fa le stesse domande dell'antico modello e cerca con accanimento di comprendere il senso di quel che gli accade.

La differenza, rispetto a Giobbe, è che fino all'ultimo tutto resta sospeso, tra salvezza e perdizione totale, tra scelta etica e adattamento alla realtà, tra barlumi di significato e totale imperscrutabilità dei disegni divini (o, a seconda

17. Senza dimenticare gli elementi autobiografici esibiti dai Coen a piene mani, a partire dall'ambientazione Midwest, con chiara e puntuale allusione alla Minneapolis, ebraica in ogni particolare, della loro infanzia e giovinezza. E il film è stato persino girato in vere *locations* (sinagoghe, ecc.) e nel contesto di vere comunità ebraiche in quella parte degli Stati Uniti.

dei gusti, non-divini, o ancora, più radicalmente, non-disegni di niente e nessuno).¹⁸

Se in *Possession* il tema magico e surreale ebraico è evidente (compresa la caduta, al limite, di ogni confine tra sonno e veglia, tra aldilà e aldilà, dove però tutto è “realtà” allo stesso modo), molto più complessa, da questo punto di vista, è la tessitura narrativa nel film dei Coen. A partire dal breve prologo, ebraico all'estremo e recitato in *yiddish* (senza necessaria relazione, secondo dichiarazione esplicita degli autori, con il *plot* principale che segue), dove si narra di un uomo che, in uno *shtetl* polacco, sullo sfondo di un mondo che non c'è più, invita a cena il rabbino Groshkover, incontrato per strada e che l'ha aiutato a rimettere in piedi il suo carretto. Tuttavia, il rabbino Groshkover è morto da tre anni, come afferma con sicurezza la moglie dell'uomo, e quindi lui ha incontrato un dybbuk, pericoloso e mortale per gli altri come è ogni dybbuk, tanto che, quando l'ospite arriva, la donna lo aggredisce prima verbalmente e poi lo pugnala al cuore, davanti al marito esterrefatto. Il rabbino, che non si sente gradito in quella casa, toglie il disturbo e se ne va; comunque, non si sente troppo bene... È davvero un apologo misterioso, se non per l'evidente funzione diegetica nell'indicare a priori l'ebraicità voluta e profonda del film che segue. Pure, quel rabbino-dybbuk è già epitome di ogni perturbante possibile: dove la familiarità e la confidenza, in tutti i significati del termine (cosa c'è di più rassicurante, all'occasione, in uno *shtetl* dei tempi che furono, di un bonario rabbino in cerca di ospitalità?), non esclude affatto il male o, almeno, l'incapacità e impossibilità di evitarlo. Ma anche, semplicemente, di decifrarne fino in fondo il senso. E dopotutto, non c'era stata, prima ancora di questo raccontino, a esergo del film, la citazione di Rashi, il sommo commentatore e pensatore medievale, per la quale si deve accogliere con semplicità qualunque cosa ci accada?

A serious man, dopo un simile inizio, diventa un film tutto sommato realistico, nel senso più ovvio e immediato del termine. Salvo che per i sogni/incubi, anche “ad occhi aperti”, del protagonista – classiche visioni rivelatrici del proprio vissuto – e con l'eccezione vistosa della storia, apparentemente senza senso e senza morale finale, evocata dal secondo rabbino¹⁹ interpellato da Larry per capire qualcosa di quel che gli sta accadendo:

18. Forse è un'osservazione azzardata, e che potrebbe anche apparire irriverente, ma il *serious man* Larry Gopnik rimanda anche, pur nella apparente leggerezza dei toni, ai tanti ebrei *serious men* (e *women*, naturalmente) inghiottiti e annientati dalla *Shoab*. Certo, in quest'ultimo caso si tratta di tragedia portata al suo estremo, per radicalità e irreversibilità. Ma molto simile è la mancanza di senso, l'interrogazione ineludibile sul significato che ne può e anzi ne deve derivare.

19. È innegabile che la figura di questo secondo rabbino appaia quella più discutibile e amorale, al limite della caricatura; ma non fino al punto di trarne considerazioni generali e assolute, simili, per dirla tutta, a quelle che si trarrebbero dal raccontino *yiddish* iniziale se si svolgesse l'equivalenza rabbino = dybbuk = anima dannata. Ad ogni modo, del terzo rabbino si dirà ampiamente tra poco. Ma almeno un cenno va fatto al primo, il più giovane, quasi un baby-rabbino (c'è una progressione di età, nella vicenda dei tre rabbini, a significare certo l'aspettativa di una crescente autorevolezza e saggezza). Anche in questo caso, l'invito fatto a Larry Gopnik –

un dentista ebreo che trova incisa sui denti, all'interno della bocca di un paziente *goy*, un'invocazione di aiuto in ebraico; prima se ne fa ossessionare, cercando risposte nei testi della tradizione ebraica; poi finisce col lasciar perdere, proseguendo nella sua vita ordinaria e soprattutto disinteressandosi completamente del destino dell'altro (altro fino in fondo, come si è detto).

Per il rabbino che l'ha evocata questa storia non contiene alcuna morale decifrabile, e l'ha tirata fuori soltanto per venire incontro, in qualche modo, alle richieste (di aiuto e di "senso") del protagonista. Ma lungi dal significare un egoistico e stereotipato esclusivismo ebraico, o ancor peggio la fondamentale pochezza spirituale e umana dei rabbini in genere,²⁰ anche queste sequenze sono perfettamente coerenti con un film in cui tutto sembra spingersi ai limiti del significato, di ogni significato possibile, ma in realtà conservando dall'inizio alla fine un *mood* che è sì drammatico, per il protagonista, ma anche sospeso e sempre ironico, al massimo grado, senza escludere svolte positive, nel più compiuto degli stili ebraici – e si veda l'avvertimento finale nei titoli di coda: «nessun ebreo è stato ferito durante la lavorazione di questo film», a parafrasi della celebre e ricorrente certificazione, riguardante il trattamento degli animali, della American Human Association.

Possiamo andare più in profondità, o almeno tentare di farlo, tornando alle relazioni manifeste o nascoste con *Possession*.

In effetti, e proprio sul versante del surreale e del magico, salta all'occhio l'assonanza profonda tra la scatola demoniaca di *Possession* e l'arredo degli oggetti, arcaici quanto evocativi e quasi cabbalistici, che si trovano nello studio del rabbino Marshak, cioè il terzo rabbino, il più importante e il più venerando della Comunità, da cui Larry Gopnik cerca, non riuscendovi, di avere aiuto.²¹ E

a cercare di vedere le cose che ci accadono, anche pessime, sotto un'altra prospettiva – è meno ridicolo e inconsistente di quel che appaia *prima facie*, e pare anzi riprendere la citazione iniziale di Rashi.

20. Se non peggio. Per alcuni interpreti, i Coen starebbero qui prendendo piena distanza dalla loro cultura d'origine, irridandone ogni fondamento e tradizione. Si confronti quanto Gianni Vattimo arriva a scrivere, al riguardo, nel suo articolo Vattimo 2013, 127-128. Dopo aver richiamato le iniquità, ideologiche e morali, di ogni ordine e grado, che si nasconderebbero dietro la veneranda facciata e tradizione di Santa Romana Chiesa, l'autore prosegue in questo modo: «(...) così forse le sanguinarie politiche razziste dello Stato di Israele hanno cominciato a spingere la comunità ebraica americana – le sue parti migliori, certo, a cominciare da Chomsky – a rendersi conto che la tanto vantata ricchezza e profondità della tradizione giudaica è solo mefitica aria fritta di cui ci si deve liberare per non continuare a spargere sangue per via della tomba di Rachele, della Spianata del Tempio, dei sacri diritti dei giudei della Terra promessa. I rabbini vacui e sentenziosi dei fratelli Cohen (*sic!*) e di Woody Allen sono solo come i nostri vescovi e cardinali, palloni gonfiati di retorica "mistica" che va spazzata via per amore di Dio – non quello che tormenta Giobbe e famiglia e i suoi animali per una assurda scommessa con quell'altro personaggio della comica che è il diavolo». Ogni commento è superfluo.

21. Infatti, a entrare in quello studio, anche per mostrarcelo dal didentro, non sarà Larry, ma il figlio, il giorno del suo Bar-Mitzvâ, e nell'occasione il rabbino Marshak gli restituirà una radiolina-transistor sequestratagli a scuola qualche tempo prima (all'inizio del film). E certo non è privo di significato il contrasto tra l'ancestralità magica dell'ambiente, e della stessa fisicità

andando più indietro, è certo non casuale come un ambiente simile lo si ritrovasse nella casa-magazzino dell'antiquario ebreo di *Fanny e Alexander*, a simbolizzare un'immagine dell'ebreo, e dei suoi poteri manipolatori della e sulla realtà, certo ambigua, diciamolo ancora una volta, e a tratti paurosa, ma anche possibilmente risolutiva e combattiva, in modo vincente, contro il male e le sue seduzioni – e dunque il suo insinuarsi continuo, seducente per definizione, nelle nostre vite.

Ancora, è significativo il chiasmo simbolico che si manifesta nel rispettivo trattamento dei sobborghi suburbani “capovolti”, in *Possession* e in *Serious Man*.

Nel primo, l'ebraicità si presenta come estraneità assoluta, nel bene e nel male, ed elemento di radicale contraddizione per la vita americana della provincia – il padre della bambina posseduta deve viaggiare fino a New York City, in pieno quartiere ebraico, e pure sul limite temporale dello *Shabbat* (spazio e tempo *altri!*), per trovare chi possa davvero soccorrerlo. Ma è quella stessa specificità ebraica che alla fine “salva”, in tutti i sensi, al costo del sacrificio di sé.²²

Nel film dei Coen, abbiamo invece un ambiente tutto ebraico (con l'eccezione, forse, dell'Università dove lavora il protagonista), e sia pure in un Midwest che risulta ebraicamente un po' esotico rispetto a scenari più abituali come quelli di New York o anche di altre grandi città americane. Qui la figura massimamente minacciosa è quella del vicino *goy gamur* (gentile “completo”, fatto e finito), che va a caccia col figlio (gli ebrei, per definizione, non cacciano e non si divertono ad ammazzare gli animali “per sport”) e che ossessiona Larry Gopnik fin dentro i suoi sogni e le sue visioni. Mentre di tutt'altro genere è la minaccia “confortante” rappresentata dall'altra vicina, ebrea anche lei, che, nella sua apparente trasgressività e diversità, anche fisica, se la si confronta con la

dell'anziano rabbino, e l'interesse molto *trendy* da lui mostrato per la musica *pop* di Grace Slick e dei Jefferson Airplane. Ancora una volta, l'ebreo sta ai confini di tutto...

22. Come a ribadire che, in quegli stessi anni, qualcosa girava nell'aria, si ricorda almeno un altro film, *The Unborn* (in italiano: *Il mai nato*, di David S. Goyer, 2009), in cui il dybbuk, in questo caso l'anima di un bambino morto nella Shoah, diventa un simbolo ebraico (certo più negativo che positivo) in apparenza troppo esplicito e troppo banale, con conseguenze rilevanti sul piano estetico complessivo, anche per via dell'abbondanza di stereotipi horror non sempre narrativamente risolti, e anzi a tratti quasi ridicoli. Eppure, nonostante tutto ciò, il film è più interessante di quanto lascino intendere le critiche negative da cui fu investito alla sua uscita. Intanto, per l'elemento di ulteriore ambiguità costituito dal fatto che il dybbuk va ad ossessionare, e a tentare di “infestare”, una sua quasi-discendente, una giovane donna inconsapevole di tutto, a partire dalla propria ebraicità e dal proprio venire, con un salto generazionale, dalla tragedia della persecuzione nazista – il bambino morto era il fratello gemello della nonna, risorto, subito dopo la sua morte nel campo, come dybbuk malvagio, vendicativo e deciso a reincarnarsi al più presto. Ma non basta: anche in questo caso l'intervento finale, almeno momentaneamente risolutivo, è ancora una volta quello di un rabbino esorcista, forse appena un po' meno disposto, rispetto a quello di *Possession*, a sacrificare la propria stessa vita per salvare quella altrui.

moglie di Larry, diventa per lui l'unico possibile, e alternativo, oggetto di desiderio.²³

Insomma: i dybbuk camminano nelle strade e popolano la nostra vita, senza confini tra "realtà" e sogno, tra "jewish" e "not-jewish". Ma quanto a decifrare una volta per tutte quali siano il loro vero significato e la loro missione tra di noi, è tutta un'altra storia...

Il punto, alla fine, è ancora un altro, e non può essere troppo sorprendente. Al di là del citazionismo metafilmico che caratterizza tanto cinema contemporaneo, e specialmente quello di autori come Raimi e i Coen, il messaggio che emerge con forza da tutto quanto detto sin qui è semplice e ovvio: è il cinema ad essere, nella sua essenza costitutiva, citazione, *maggid*, *dybbuk*,²⁴ *revenant*, ripetizione e immagine morta-viva per eccellenza.

In altre parole, siamo sempre, guarda caso, a quella "morte al lavoro sugli attori", o alla morte al lavoro e basta, rappresentata dal cinema secondo Jean Cocteau, e prima e dopo di lui, con leggere varianti, da molti altri. E certo non è senza significato che l'espressione, almeno nella versione di Cocteau, nascesse nel contesto di discussioni e interpretazioni surrealiste riguardo a sogno, inconscio, specchio, ecc.

Per un verso, verrebbe voglia di dire che il passaggio dall'espressionismo al surrealismo è sempre molto breve, e non soltanto nella realtà storica delle avanguardie artistiche novecentesche. Si parla di un'unica realtà, beninteso, profonda e radicale, che bypassa gli stessi confini di vita e morte, e che l'occhio abissale del cinema (attraverso la sua narrazione/pensiero più che attraverso un'inerte rappresentazione) non può che indagare e interrogare senza fine.

Soprattutto, e ancora una volta, è la cosa ebraica che pare fare tutt'uno con questa vita/morte del cinema, a indicarci che ogni ambiguità simbolica può risolversi, sempre, in due direzioni: quella buona, della ricerca del senso e della più-che-vita, e quella cattiva del pregiudizio e della morte insensata – compresa quella inferta, su scala più o meno industriale, alla diversità in quanto tale –.

23. Ma c'è anche un'altra sorta di chiasmo, questa volta storico-temporale, tra i due film, forse di qualche interesse per l'interpretazione. *The Possession* è ambientato oggi, nella contemporaneità; ma è un presente in cui un passato remoto può irrompere a ogni istante; e lo fa. *A Serious Man* si svolge invece alla fine degli anni Sessanta (se ne ricordi comunque l'impianto di autobiografia trasfigurata), non senza particolari anacronistici troppo esibiti per essere semplici errori e imprecisioni, soprattutto sullo sfondo di una ricostruzione d'epoca pressoché perfetta, come spesso da parte dei Coen, persino nelle luci e nei colori. Il fatto è che la vicenda di Larry Gopnik è gravida di un futuro indecifrabile che non è soltanto il suo, ma anche il nostro, sempre e comunque. D'altra parte, si sa, un film non richiama mai, veramente, l'epoca che evoca, ma sempre e soprattutto quella in cui viene realizzato.

24. In effetti, spirito infestante e spirito guida/narratore (perché questo è anche il significato di *maggid*) altro non possono essere che le facce di una stessa medaglia, quella per la quale intensificazione e caducità della vita e della realtà confinano e trapassano continuamente l'una nell'altra.

Bibliografia

- Busque 2011 = A.-A. Busque, *Lang, Murnau, Wegener et le Juif maléfique. Le personnage maléfique dans le cinéma fantastique de l'Allemagne pré-hitlérienne ou l'Allemand et son double négatif: le juif*, Saarbrücken 2011.
- Chamla 2008 = M. Chamla, *Cinema e narratività ebraica*, in G. Martini (a c. di), *Ebraismo e Cinema*, Milano 2008, 55-72.
- Eisner 1983 = L. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Roma 1983.
- Kracauer 2001 = S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a c. di Leonardo Quaresima, Torino 2001.
- Vattimo 2013 = G. Vattimo, *Come si diventa antisionista*, «MicroMega» 9 (2013), 119-128 (Testo già apparso in: G. Vattimo e M. Marder (ed.), *Deconstructing Zionism*, London-New Delhi-New York-Sidney 2013).
- Wright 1998 = R. Wright, *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Carbondale & Edwardsville 1998.

Il sogno secondo Filone di Alessandria

Giuseppe Lozza
Univerità degli Studi di Milano

Filone era un uomo riservato: dalla lettura dei suoi scritti non sapremmo quasi nulla di lui, se non che partecipò a un'ambasceria inviata dagli Ebrei di Alessandria d'Egitto all'imperatore Gaio per far cessare le persecuzioni contro di loro poco prima che l'imperatore venisse assassinato;¹ è certo che egli fu un membro eminente della ricca e colta comunità ebraica di Alessandria. Colta sì, ma non al punto da trovarsi perfettamente a suo agio con l'ebraico o con l'aramaico;² certo, l'ebraico rimaneva la lingua sacra, ma il greco si era ormai imposto da tempo come la lingua del commercio, dell'amministrazione cittadina, delle pubbliche relazioni. Perciò Filone avvertì indispensabile il compito di interpretare la Scrittura per chi ormai di fatto praticasse quasi soltanto il greco, e non a caso le citazioni bibliche di cui fece uso corrispondono in larghissima misura alla traduzione dei Settanta, così come la sua interpretazione del testo sacro tenne sempre presente la tradizione filosofica e letteraria della grecità, classica ma soprattutto ellenistica. Il gruppo più importante delle sue opere è costituito da una serie di trattati che commentano allegoricamente il Pentateuco, e di questi fa parte il *de somniis*.³ Veramente, il testo che possediamo presuppone in modo chiaro una prima parte ora perduta, nella quale l'autore classificava i varî tipi di sogno in tre categorie, cominciando da quei sogni che si consideravano di origine divina.⁴

1. Cf. il lungo resoconto *de legatione*; la comunità ebraica subì, da parte degli Alessandrini, pesanti vessazioni che si fecero particolarmente violente nel 38 d.C. Cf. anche *in Flaccum*, un libello violentissimo contro il governatore dell'Egitto in quei frangenti. Entrambi gli scritti, gli unici riguardanti l'attività pubblica di Filone, sono stati studiati a fondo da Kraus 1967. Sulla vita e il pensiero di Filone, che è stato fatto segno di una forte ripresa di interesse negli ultimi decenni, la bibliografia è ormai molto abbondante, raccolta da ultimo da Runia 1986. Nell'insieme, ancora fondamentale Wolfson 1968; importanti i saggi contenuti in *ANRW* 1984; indispensabile strumento di studio è il recente Kamesar 2009.

2. Ancora fondamentale Fraser 1972. Fra l'amplessima bibliografia consacrata ai rapporti fra giudaismo e ellenismo si vedano almeno Wendland 1986; Momigliano 1980; Momigliano 1987; Troiani 2001.

3. Una traduzione italiana è in Filone, *de somniis* (1986).

4. Cf. *de somniis* 1.1; 2.1-4. Eusebio, *HE* 2.18.4, informa che Filone aveva dedicato a questo tema ben cinque libri; ma è una notizia che non siamo in grado di controllare.

L'originario libro I, ora perduto, riguardava i sogni in cui il sognatore non svolge alcun ruolo attivo, come il sogno che Dio invia ad Abimelech per imporgli di restituire Sara ad Abramo.⁵ Quindi il trattato inizia in realtà parlando della seconda categoria di sogni: quelli premonitori o anticipatori del futuro, nei quali il sognatore viene ispirato direttamente da Dio; la seconda parte del non breve trattato è dedicata invece ai sogni che richiedono un'interpretazione, in quanto il loro significato, avvolto in una fitta rete di simboli, non appare evidente a chi sogna. Ma nello sviluppo delle argomentazioni tali distinzioni sembrano dimenticate: Filone è mistico e razionalista al tempo stesso, senza nessuna cognizione di un eventuale subconscio, e indagare la natura del sogno in quanto tale non poteva rientrare nel suo universo concettuale; anzi egli rileva che i sogni degli uomini pii sono caratterizzati da una chiarezza e da una logicità molto simili a quelle che regnano nella realtà cosciente,⁶ mentre il sogno è di per sé qualcosa di poco apprezzabile.⁷ Ma perché? Forse perché è di fatto sottratto al controllo diretto della ragione? Egli non lo afferma esplicitamente, ma non è difficile per noi compiere una simile deduzione.

In ogni caso, l'intento filoniano è sempre etico, e consiste nel ricavare dal sogno tutti quegli elementi che permettano di valorizzarlo come spunto di riflessione sul testo biblico da cui si prendono di volta in volta le mosse, e proprio a tale analisi minuziosa della Scrittura egli dedica tutti i suoi sforzi, spesso assai strenui, sotto la forma di quello che si potrebbe definire un commento continuo al testo sacro. Tuttavia, per non limitarsi a un riassunto poco significativo, occorre un metodo ermeneutico: Filone lo rinviene nell'allegoria. E non è nemmeno questa una novità, che anzi il ricorso all'allegoria era stato già praticato dai primi commentatori dei poemi omerici e poi, in ambito filosofico, soprattutto dai medioplatonici e dagli stoici, che Filone indubbiamente conosceva, pur non condividendo la loro visione panteistica della divinità;⁸ ma nuova è la sistematicità con cui egli applica tale metodo all'esegesi scritturale, e da questo punto di vista è ben nota l'influenza decisiva che egli esercitò sulla patristica greca e latina almeno a partire da Clemente d'Alessandria e Origene;⁹ e del resto l'allegoresi non era estranea nemmeno all'esegesi del *Talmud* e dei *Midrashim*: in Filone essa diventa il mezzo per conciliare la Scrittura con il platonismo e lo stoicismo.

Tornando al *de somniis*, esso si iscrive a sua volta in una tradizione di *Traumdeutung*, che certo non ha nulla di freudiano ma che pure nel mondo antico conobbe una notevole fioritura: è appena il caso di ricordare l'interpretazione che dei suoi sogni incubatorî fece Elio Aristide nel secondo secolo dell'era volgare; e l'importanza del sogno, che può essere veridico o

5. Cf. *Gen.* 20:3-7. Questo, almeno, è l'esempio scelto da Filone, *de somniis* (1962), 11.

6. Cf. 2.20.

7. Cf. 2.42.97.106.

8. Cf. Boyancé 1963, 64-110; *Id.* 1967, 169-186.

9. Cf. Mondésert 1944, 163-183; Daniélou 1948, 179-190. Molto più recente Runia 1999.

ingannatore, mandato da un dio o nato dal desiderio o dal timore inconscio del dormiente, è in realtà già presupposta in molti passi omerici. Mentre però il cantore epico lascia spesso al fruitore della sua poesia il compito di interpretare ciò che rimane sottinteso (paradigmatico potrebbe risultare il sogno di Penelope nel canto XIX dell'Odissea, che almeno a noi moderni sembra veramente invocare un'interpretazione psicanalitica),¹⁰ Filone vuole spiegare ogni particolare dei sogni biblici, giungendo a una sorta di parafrasi, quasi di riscrittura del testo sacro; e ciò dà ai suoi trattati un'impronta di grande dispersività, che non ne facilita certo la lettura. Perfettamente convinto della validità del suo metodo, all'inizio della seconda parte del nostro trattato Filone, dopo aver avanzato alcune considerazioni generali sulle tre categorie di sogni, proclama:

Queste considerazioni possono fungere da fundamenta. Ma, per costruire il resto, il vero e proprio edificio, seguiamo i precetti di quel sapiente architetto che è l'allegoria, esaminando in dettaglio entrambi i sogni.¹¹

Fornito di tale arma, egli prende in considerazione, come esempio della seconda categoria di sogni, i due di Giacobbe nel *Genesi*. Il primo, rimasto celeberrimo, è quello della scala. Giacobbe, mentre dorme a Bethel, vede in sogno una scala lungo la quale salgono e scendono angeli, mentre sulla sua sommità, che toccava il cielo, “stava saldo il Signore”.¹² La suggestiva visione viene preceduta, nel testo filoniano, da una lunghissima digressione, non priva a sua volta di digressioni secondarie,¹³ che spiega il valore allegorico delle circostanze in cui essa era giunta a Giacobbe, definito ὁ ἀσκητής, ossia ‘colui che si esercita, che mette in pratica’ la virtù, secondo una metafora atletica propria alla filosofia pagana, soprattutto allo stoicismo, e ripresa in ambito religioso, poco dopo Filone, da Paolo di Tarso;¹⁴ ma anche ὁ πτερνίζων, ‘colui che soppianta’¹⁵ e che alla fine del suo lungo esercizio merita di essere chiamato Israele, ossia ‘colui che vede Dio’, e nello stesso tempo è allegoria della mente, dell'anima, della ragione nel loro sforzo di giungere a conoscere Dio.¹⁶ Poi si passa alla citazione dei versetti riguardanti il sogno vero e proprio, e immediatamente dopo alla sua interpretazione allegorica che, come spesso in Filone, è polisemica. A un primo livello, la scala rappresenta l'aria, sede delle anime incorporee, alcune delle quali scendono, ossia si incarnano in corpi umani, e altre invece ne escono salendo,

10. Cf. *Od.* 19.535-553.

11. Cf. 2. 8. Altrove, 1.102, Filone mostra disprezzo per i letteralisti e si proclama fedele all'interpretazione allegorica.

12. Cf. *Gen.* 28:12-13.

13. Per esempio sul sole, la luna e le stelle (1.15-24), nonché sui quattro elementi: terra, aria, acqua e cielo, dell'ultimo dei quali nulla l'uomo può conoscere.

14. Cf. *2Tm* 4:7.

15. Cf. 1.171.

16. Cf. 1.28.179-181

mentre gli angeli, come la parola greca stessa suggerisce, fungono da intermediari, da messaggeri fra Dio e gli uomini.¹⁷ Ma a un secondo livello, certo meno immediato, la scala è l'anima, in cui le parole divine salgono per elevarla o scendono per soccorrerla nella sua condizione di avvillimento mentre si trova in un corpo. Ed esiste anche un terzo livello interpretativo, più rivolto all'etica pratica: la scala indicherebbe dunque la vita morale stessa dell'asceta, con la sua incessante alternanza di progresso e di regresso, se non addirittura l'incostanza della sorte – e qui Filone si dimostra strettamente legato, più ancora che all'ebraismo, alla concezione pagana della τύχη, quale il pensiero greco aveva elaborato nel corso dei secoli. Esclusivamente all'ebraismo appartiene invece la visione di Dio saldamente fermo alla sommità della scala; una rappresentazione che permette a Filone di esprimere un concetto a lui molto caro, quello dell'immutabilità divina, garante dell'esistenza di tutte le cose: Dio è l'auriga dell'universo (τὴν τοσαύτην ἡνιοχεῖ φύσιν),¹⁸ egli afferma, servendosi di un'immagine che affonda essa pure le sue radici nel pensiero pagano.¹⁹

Nelle parole successive, che Dio stesso rivolge a Giacobbe, “Io sono il Signore Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco: non temere”,²⁰ l'esegeta vede l'espressione della particolare affinità fra Abramo (in realtà il nonno, non il padre) e Giacobbe; ossia fra colui che ha ricevuto l'insegnamento divino e colui che l'ha messo costantemente in pratica; mentre Isacco rappresenta l'uomo che ascolta solo la propria natura, senza bisogno di apprendimento né di esercizio: egli è, in altre parole, un αὐτομαθής, giunto senza sforzo alla conoscenza del bene. Una volta arrivato alla meta, egli cambia nome, diventa Israele, «colui che vede Dio», e a quel punto può legittimamente essere chiamato figlio di Isacco.²¹ La terra che Dio gli promette rappresenta, secondo Filone, non tanto un luogo materiale quanto il simbolo della virtù in cui Giacobbe potrà finalmente trovare riposo nell'assopimento dei sensi ma nella veglia dello spirito. E se questa terra è infinita, ciò è allegoria del fatto che tutti possono beneficiare della virtù del saggio (ὁ σοφός): “come infatti il sole illumina tutti coloro che hanno occhi, così il saggio illumina tutti coloro che partecipano della natura razionale” (λογικῆς φύσεως).²² Con le promesse divine a Giacobbe siamo ormai al di fuori del sogno vero e proprio, ma ecco che un altro sogno interessa Filone: quello riportato in *Gen.* 31:10-13, in forma dialogica fra il dormiente e un angelo. Il patriarca, ospite dello zio Labano, vede in sogno arieti e caproni – bianchi, maculati e cinerini – montare pecore e capre, mentre l'angelo di Dio ordina al

17. Cf. 1.133-145.

18. Cf. 1.157.

19. È appena il caso di ricordare la celebre immagine del cocchio e dell'auriga nel Fedro platonico, dialogo certamente noto a Filone.

20. Cf. *Gen.* 28:13.

21. Cf. 1.172, che cita *Gen.* 46:1.

22. Cf. 1.176. Non è forse improprio scorgere in queste parole un'eco platonica dell'idea del Bene, che illumina il mondo delle idee come il sole illumina la terra.

giovane di andare nella terra della sua stirpe: egli stesso lo accompagnerà. Come si constata facilmente, qui Filone mescola un poco le carte, dato che questo sogno appare decisamente più simile alla prima categoria fra le tre che aveva individuato all'inizio di questo libro. Come nel caso di Abimelech, anche qui Dio impartisce un ordine preciso al sognante; ma la distinzione tripartita sembra ormai dimenticata a beneficio della completezza: così l'autore può occuparsi di entrambi i sogni di Giacobbe. Mentre noi moderni forse ci vedremmo qualcosa d'altro, anche questo infatti viene spiegato con un'allegoria moraleggiante. Innanzi tutto si sottolinea come Dio, attraverso il suo angelo, si rivolga a Giacobbe in modo particolarmente amichevole, chiamandolo per nome come aveva fatto con Abramo e Mosè; talvolta Dio dà ordini perentori, oppure insegnamenti come un maestro agli allievi, talaltra consigli a chi non sappia discernere da se stesso la propria via, ma qui egli si mostra decisamente amico di colui al quale invia questo sogno, e lo chiama per nome affinché egli ascolti attentamente. Ed ecco il pio esegeta dichiarare che arieti e caproni rappresentano i λόγοι, i modi di pensare che impregnano di se stessi anime ancora tenere e plasmabili per indurle a pentirsi dei propri errori e ad agire meglio. Filone appoggia tale allegoria sul gioco etimologico, per cui πρόβατον (pecora) deriverebbe da προβαίνω (avanzare, progredire), e αἴξ (capra) da αἰσσω (balzare, slanciarsi): etimologia, quest'ultima, decisamente erronea, ma coerente con l'interpretazione filoniana, molto forzata, di questo sogno.²³

D'altronde egli l'aveva dichiarato esplicitamente: l'allegoresi è utilissima nei casi in cui il testo biblico, se inteso alla lettera, risulterebbe ingrato, o perfino sconcertante. Così, invece, nell'enigmatico sogno di Giacobbe si può scorgere un'altra grande direttrice del pensiero filoniano, quella pedagogica: costante in lui è l'interesse per la παιδεία rivolta ai giovani, sebbene intesa ormai quasi esclusivamente come educazione alla lettura e all'interpretazione del testo sacro, e ancor più all'osservanza della Legge mosaica, a suo parere del tutto conforme alla retta ragione (φρόνησις);²⁴ senza rinunciare per questo a qualche risonanza platonica là dove Filone indugia sulla generazione spirituale opposta a quella carnale. Dei tre tipi di greggi che Giacobbe vede in sogno, gli interessa quasi esclusivamente l'interpretazione di quello screziato – che egli finisce per confondere con quello cinerino – per addentrarsi in lunghe considerazioni di carattere etico ma anche rituale, che con il sogno non hanno più nulla a che vedere. Filone richiede un lettore molto paziente per poter apprezzare a dovere le articolazioni quasi mai lineari del suo pensiero e della sua esegesi.

Nel secondo libro del *de somniis*, forse meno felice del primo e mutilo della conclusione, vengono presi in considerazione i sogni del terzo gruppo, ossia quelli che non contengono nessun messaggio divino diretto e che, per la loro oscurità, richiedono un interprete. Filone li esemplifica attraverso tre coppie:

23. Molto pronunciato è in Filone l'interesse per la lingua, anche per l'interpretazione dei nomi propri in chiave allegorica: su questo aspetto cf. *e.g.* Otte 1968; Hanson 1967.

24. Cf. 1.199.

quelli di Giuseppe, del primo fornaio e del primo coppiere del Faraone, e infine del Faraone stesso; e sarà proprio Giuseppe a interpretare, per una sorta di ribaltamento funzionale, questi ultimi. I più notevoli, e anche quelli destinati a maggiore fortuna nella cultura occidentale, sono i sogni di Giuseppe. Nel primo, il giovane vede se stesso nell'atto di legare fasci di spighe dopo il raccolto: il suo fascio si erge sopra quelli degli altri fratelli; nel secondo, egli ha l'impressione che il sole, la luna e undici astri lo adorino. Due evidenti sogni di desiderio, che infatti come tali vengono interpretati dai fratelli e dal padre Giacobbe, che lo rimproverano aspramente per la sua superbia. Qui Filone si dimostra attento al linguaggio con cui Giuseppe racconta i suoi sogni: a lui 'sembrava' (ἐδόκει) di legare fasci di spighe; e questo 'sembrare' denuncia, secondo Filone, la vanità del personaggio, la sua κενοδοξία, in contrasto con le certezze che ispirano i sogni di Giacobbe. Filone commenta:

Sembrare è una parola che si addice a chi si risveglia da un sonno profondo ed è ancora nel regno dei sogni, non a chi è completamente sveglio e vede la realtà con chiarezza. Tu non troverai l'atleta Giacobbe dire "mi sembrava", ma: "ecco: una scala ben ferma, la cui cima toccava il cielo".²⁵

La medesima osservazione vale per l'altro sogno di Giacobbe. La conclusione filoniana è – l'abbiamo già constatato – moralistica:

Anche le visioni di sogno sono necessariamente più chiare e pure nel caso di coloro che ritengono ciò che è moralmente bello desiderabile di per se stesso, così come le loro azioni quotidiane sono più degne di approvazione.²⁶

Giuseppe è effettivamente assai criticato da Filone, non solo in questo trattato, come prototipo dell'uomo politico attirato dall'ambizione e dalla vanità, e condizionato in mille modi da ciò che nulla ha a che vedere con la ὁσιότης, ossia con la santità.²⁷ Nella fattispecie, il suo nome significa 'aggiunta' e indica dunque l'attaccamento a beni terreni e superflui. Molto incline all'interpretazione dei nomi propri secondo una tradizione che era anche parte della tradizione biblica e rabbinica, Filone individua il significato di ciascuno di quelli degli undici fratelli di Giuseppe: così, per esempio, Ruben significa 'il figlio che vede', Simeone 'attitudine all'ascolto', Zabulon 'liberazione dalla notte', Beniamino 'figlio dei giorni'; e via dicendo.

La bracciata di spighe che Giuseppe afferra in sogno con la mano sinistra simboleggia la gloria vana che a lui sembra un tesoro prezioso; ma il sogno è figlio della notte, è un prodotto delle tenebre, non possiede la chiarezza luminosa del giorno; e Filone insiste molto su tale contrasto fra la luce e le

25. Cf. *Gen.* 28:12.

26. Cf. 2.20.

27. Per una caratterizzazione quasi completamente diversa cf. *de Josepho*, dove il personaggio biblico è visto sotto una luce molto più positiva.

tenebre alle quali appartengono sia Giuseppe sia Faraone, vittime e nello stesso tempo promotori entrambi della menzogna.²⁸ Poco interessante è la lunga condanna del lusso, che Filone conduce secondo gli schemi della diatriba cinico-stoica e che costituisce una digressione precedente al racconto e all'interpretazione del secondo sogno di Giuseppe, quello in cui al giovane sembrava di venire adorato dagli astri. Qui si svela non solo vanagloria ma anche vera e propria arroganza; e Filone distingue i due sogni in base al fatto che il primo si svolge sullo sfondo, per così dire, della terra e dei suoi prodotti, mentre il secondo coinvolge i fenomeni celesti, e dunque è, in un certo senso, ancora più ambizioso. Non a caso, l'esegeta ricorda l'empietà di Serse, che volle violare i confini della natura, la barbara violenza dei Germani e poi quella di un procuratore della Palestina,²⁹ della cui empietà Filone era stato testimone oculare e che aveva tentato di indurre gli Ebrei alessandrini a violare il riposo del sabato. Simili persone empie – Filone osserva – vorrebbero che anche le stagioni obbedissero ai loro capricci. Ma come si possono interpretare, a livello più profondo, gli astri che nel sogno venerano Giuseppe? Ancora una volta interviene l'allegoria, e dunque il sole simboleggia la retta ragione, la luna la disciplina educativa, e le stelle i pensieri che da esse nascono e che la stoltezza di Giuseppe vorrebbe asservire. Di fatto, i due sogni combinati insieme rivelano in Giuseppe l'aspirazione a dominare sia gli esseri umani sia l'universo intero. Ed ecco che le parole di Giacobbe: “Io e tua madre e i tuoi fratelli dovremmo inchinarci di fronte a te?”³⁰ si spiegano immediatamente come il rifiuto della retta ragione di piegarsi a simili pretese inaudite. Meno convincente si mostra Filone nel trarre un senso allegorico dalle parole successive del testo sacro: *διετήρησεν ὁ πατήρ τὸ ῥῆμα*, ossia: “il padre custodì queste parole in cuor suo”, intese semplicemente come la prudenza propria di un animo maturo, ben diverso dalla leggerezza di Giuseppe, anche se Filone non è d'accordo con un simile atteggiamento, determinato, a suo dire, dalla debolezza senile.

Se costui saprà interpretare i sogni dei cortigiani e di Faraone stesso, dovrà questa sua abilità al fatto di essere, almeno in parte, come loro: ossia di appartenere al regno della notte, da cui i sogni provengono. Del resto, in quei casi, l'interpretazione è più semplice: quei sogni simboleggiano la ghiottoneria e l'ebrietudine da cui il primo fornaio e il primo coppiere di Faraone sono afflitti; e offrono infatti a Filone il destro per un altro sviluppo diatribico e moralistico. Peccato che il codice unico a cui la tradizione di questo secondo libro del *de somniis* è affidata, si interrompa là dove si narrano i celebri sogni di Faraone riguardanti le vacche grasse e le vacche magre, le spighe colme e le spighe aride. La tendenza filoniana a perdersi su ogni parola del testo biblico lo induce a dilungarsi sull'esordio del racconto del sogno: “Mi pareva di stare fermo sulla

28. Su tale problematica cf. Klein1962.

29. Forse non Flacco, contro cui Filone stesso si scagliò senza però rivolgergli nessuna accusa di tal genere.

30. Cf. 2.111.

riva di un fiume” (ᾠμην ἐστάναι παρὰ τὸ χεῖλος τοῦ ποταμοῦ).³¹ La solidità e la stabilità, ammonisce severamente il commentatore, spettano solo a Dio e ai suoi amici, ossia agli uomini pii, non certo a un profano come Faraone; e si vedano, a questo proposito, le considerazioni sulla scala di Giacobbe, al sommo della quale ἐστήρικτο ὁ θεός, “era saldamente posto Dio”. In tutto ciò, Filone si dimostra insensibile alla bellezza del testo sacro, alla leggiadria con cui viene narrata la complessa vicenda di Giuseppe, al quale pure egli ha dedicato uno dei tre saggi biografici che ci rimangono – gli altri due riguardano Abramo e Mosè. C’è in lui una forte ambivalenza nella valutazione del personaggio: quasi sempre negativo sul piano etico, Giuseppe rappresenta l’uomo politico nei suoi aspetti più discutibili, che i sogni mettono bene in rilievo. Tale egli viene presentato anche nelle *Legum Allegoriae*, vero e proprio commento alla legge mosaica, senza tenere conto di quei passi biblici in cui Giuseppe è accompagnato dal favore divino e dall’amore del padre Giacobbe. Nel *de Josepho*, al contrario, egli viene eroicizzato, per così dire, e anche a quei passi si rende finalmente giustizia. Quale la ragione di un simile mutamento di prospettiva? Quella che Goodenough considera «chronic vacillation of character»?³² L’appartenenza della monografia su Giuseppe a una fase molto diversa della produzione filoniana, o piuttosto, come sostiene Colson, la *forma mentis* di Filone stesso, che lo induceva a considerare sempre, contemporaneamente o in momenti diversi, le molteplici sfaccettature delle situazioni e dei protagonisti biblici?³³ La destinazione a un pubblico diverso, forse più greco che ebraico? Non va dimenticato, a questo proposito, che Filone era un rappresentante del giudaismo della diaspora, del cosiddetto secondo tempio, e come tale circondato, ad Alessandria stessa, dalla cultura greca. Tutt’altro che improbabile, quindi, l’influsso dell’encomio pagano, che informa il trittico biografico filoniano: un aspetto forse non ancora studiato in profondità, ma su cui varrebbe la pena di riflettere. Ad ogni modo, qui Giuseppe non è più il semplice servitore di Faraone, ossia del corpo e dei suoi desideri, bensì un uomo che, pur immischiandosi pericolosamente nelle vicende terrene, si conserva sostanzialmente estraneo alla vanagloria, sicché anche il sogno delle spighe può ormai essere interpretato diversamente che nel *de somniis*, e il suo stesso nome non significa più semplicemente ‘aggiunta’, ma ‘aggiunta di un sovrano’, πρόσθεσις τοῦ κυρίου.

Giuseppe adolescente fa il pastore, perché questa è un’attività molto simile a quella regale;³⁴ suo padre, riconosciuta subito la sua nobile natura, lo predilige

31. Cf. 2.216.

32. Goodenough 1933, 116.

33. Filone, *de Josepho* (1966), XIII.

34. L’immagine del re pastore è certo ebraica, ma anche omerica, e più in genere patriarcale. Essa ha suscitato un’ampia bibliografia, fra la quale occorre citare almeno il saggio tuttora fondamentale di Carlier 1984; ed è rimasta così viva nell’ideologia politica occidentale che ancora Pietro Metastasio, in pieno Settecento illuministico, poté scrivere un “Re pastore” messo in musica, fra molti altri, da W. A. Mozart (1775).

e suscita l'invidia rancorosa dei fratelli. Ma il giovane, ignaro di tutto ciò, racconta loro il sogno delle spighe e poi anche quello degli astri. A quel punto, i fratelli decidono di ucciderlo e solo all'ultimo momento si trattengono dal commettere un nefando fratricidio, limitandosi a venderlo come schiavo: dunque, Giuseppe è ritratto qui come del tutto innocente, mentre i fratelli si macchiano di una colpa grave. Le parole di rimprovero del padre sono dettate dal timore di sbagliarsi nell'interpretazione del sogno, e il suo è dunque un biasimo apparente, rivolto a un figlio di cui si intuisce il grande futuro. Giacobbe lo allontana provvisoriamente dai fratelli, ma poi, quando crede che la loro invidia si sia placata, lo rimanda a salutarli; e di qui prenderanno avvio le disgrazie ma anche il destino glorioso del giovane. È, come si vede, il completo rovesciamento di ciò che Filone aveva affermato nell'altro trattato. Filone non è un Onomacrito, un Apollonio di Tiana, non è un interprete di sogni in possesso di una vera e propria tecnica *ad hoc*. È piuttosto un attentissimo lettore della Bibbia, un conoscitore della tradizione ebraica e insieme della cultura classica. Di tutti questi elementi, in sé eterogenei, egli si è servito per costruire un sistema ermeneutico coerente, giustificato dall'intento fondamentale di giovare all'edificazione dei suoi lettori. Così si spiegano anche le molte, troppe, digressioni moralistiche estranee certo alla nostra sensibilità, sicuramente convenzionali, ma tali da apparire indispensabili, nella sua ottica, a Filone. E si potrebbe concludere affermando che i padri della Chiesa non ebbero del tutto torto a vedere in lui un illuminato precursore, e nella sua opera un metodo privilegiato per intendere un testo sacro che pure essi stessi stavano ormai piegando a finalità completamente diverse.

Bibliografia

- ANRW 1984 = H. Temporini, W. Haase, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, in W. Haase (Hrsg.), *Principat*, vol. II, 21.1, Berlin-New York 1984.
- Boyancé 1963 = P. Boyancé, *Études philoniennes*, «REG» 76 (1963), 64-110.
- Boyancé 1967 = P. Boyancé, *Écho des exégèses de la mythologie grecque chez Philon*, in R. Arnaldez, C. Mondésert, J. Pouilloux (éd.), *Philon d'Alexandrie*, Colloques nationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Lyon 11-15 Septembre 1966), Paris 1967, 169-186.
- Carlier 1984 = P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg 1984.
- Daniélou 1948 = J. Daniélou, *Origène*, Paris 1948.
- Filone, *de Josepho* (1966) = Philo Alexandrinus, *On Abraham, on Joseph, on Moses*, in F.H. Colson (ed.), *Philo. With an English Translation*, ed. by F.H. Colson, vol. VI, London-Cambridge (Ma.) 1966.
- Filone, *de somniis* (1962) = Philon d'Alexandrie, *De somniis*, éd. P. Savinel, Paris 1962.
- Filone, *de somniis* (1967) = Filone di Alessandria, *L'uomo e Dio*, a c. di C. Kraus Reggiani, Milano 1986.
- Fraser 1972 = P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, voll. 3, Oxford 1972.
- Goodenough 1933 = E.R. Goodenough, *Philo's Exposition of the Law and his De vita Moysis*, «Harvard Theological Review» 26 (1933), 109-124.
- Hanson 1967 = A. Hanson, *Philo's Etymologies*, «JThS» 18 (1967), 128-139.
- Kamesar 2009 = A. Kamesar, *A Companion to Philo*, Cambridge 2009.
- Klein 1962 = F.-N. Klein, *Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik*, Leiden 1962.
- Kraus 1967 = C. Kraus, *Filone Alessandrino e un'ora tragica della storia ebraica*, Napoli 1967.
- Momigliano 1980 = A. Momigliano, *Saggezza straniera. L'ellenismo e le altre culture*, Torino 1980.
- Momigliano 1987 = A. Momigliano, *Pagine ebraiche*, Torino 1987.
- Mondésert 1944 = C. Mondésert, *Clément d'Alexandrie. Introduction à l'étude de sa pensée religieuse à partir de l'Écriture*, Paris 1944.
- Otte 1968 = K. Otte, *Das Sprachverständnis bei Philo von Alexandrien. Sprache als Mittel der Hermeneutik*, Tübingen 1968.

- Runia 1999 = *Filone di Alessandria nella prima letteratura cristiana. Uno studio d'insieme*, Milano 1999.
- Troiani 2001 = L. Troiani, *Greci ed ebrei, ebraismo ed ellenismo*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. III: *I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, 203-230.
- Wendland 1986 = P. Wendland, *La cultura ellenistico-romana nei suoi rapporti con Giudaismo e Cristianesimo*, Brescia 1986.
- Wolfson 1968 = H.A. Wolfson, *Philo. Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity and Islam*, Cambridge (Ma.) 1968.

Sognare Zeus in trono:
reminiscenze classiche nel sogno di Mosè
di Ezechiele Tragico*

Greta Castrucci
Università degli Studi di Milano

Sognare Zeus in persona, quale supponiamo che sia,
oppure una sua statua adorna delle caratteristiche
a lui proprie è buon segno per un sovrano (...).
È sempre meglio vederlo immobile o seduto sul suo trono
(Artemidoro, *Il libro dei sogni* II 35, trad. D. Del Corno)

Verso la fine dell'*Odissea*, nel XIX canto, Penelope racconta ad Odisseo travestito da mendicante la leggenda delle porte dei sogni: «ospite, i sogni sono vani, inspiegabili: non tutti si avverano, per gli uomini. Due sono le porte dei sogni inconsistenti: una ha battenti di corno, l'altra d'avorio: quelli che vengono fuori dal candido avorio, avvolgono d'inganni la mente, parole vane portando; quelli invece che escono fuori dal lucido corno, verità li incorona, se un mortale li vede».¹

Il sogno di Mosè, nell'*Exagoge* di Ezechiele tragico,² se volessimo leggerlo alla luce della teoria omerica, sarebbe un sogno “che esce dalla porta di corno”:

* Desidero ringraziare tutti gli organizzatori del convegno e in particolare la Dott.ssa Erica Baricci, per la bella occasione che mi ha offerto con il suo invito e per il sussidio bibliografico e scientifico relativo alla cultura ebraica, ambito che esula dalle mie specifiche competenze. Dedico tre “grazie” speciali anche al Prof. Matteo Cadario, che mi ha molto aiutato e indirizzato con preziosi consigli riguardo alla parte archeologico-iconografica classica ed ellenistica, al Prof. Michael Ryzhik, per le sue costruttive osservazioni e i suggerimenti mirati che mi hanno permesso di integrare e fondare il mio studio su più estese radici culturali, e al Dott. Davide Bianchi per le generose delucidazioni sull'arte figurativa ebraica e gli interessanti termini di confronto con l'iconografia dello Zeus in trono. Sono riconoscente infine alla Prof.ssa Francesca Calabi per gli utili spunti di riflessione che mi ha fornito in sede di convegno, e di cui ho tenuto conto nella stesura definitiva di questo contributo. Resto naturalmente la sola responsabile di ogni eventuale svista o carenza. Si puntualizza che, ove non espressamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

1. *Odissea* XIX 560-7 (trad. R. Calzecchi Onesti).

2. Poeta ebreo di cui ben poco sappiamo, se non che scrisse in greco e visse probabilmente ad Alessandria d'Egitto attorno al II sec. a.C.; la tragedia sull'esodo degli Ebrei dall'Egitto, drammatizzazione del libro biblico dell'*Esodo*, è l'unica sua opera pervenuta, in stato

un sogno che si avvererà, che rappresenta simbolicamente e allegoricamente³ una promessa destinata a diventare realtà, perché è mandato da Dio, che ben conosce il futuro degli uomini.

Riporto qui di seguito una traduzione del frammento di Ezechiele, in cui Mosè in prima persona descrive il suo sogno ambientato sulla cima del Sinai:

MOSÈ: Ho sognato che sulla cima del monte Sinai c'era un trono (ἔ<δο>ξ' ὄρους κατ' ἄκρα Σιν<αι>ου θρόνον), grande, fino alla volta del cielo (μέχρι'ς οὐρανοῦ πύχας); sopra stava seduto (καθῆσθαι) un uomo nobile (φῶτα γενναῖόν τινα), che aveva un diadema e un grande scettro, precisamente nella mano sinistra (διάδημ' ἔχοντα καὶ μέγα σκῆπτρον χερὶ εὐωνύμῳ μάλιστα). Con la destra mi ha fatto un cenno (ἔνευσε), e io mi sono fermato davanti al trono (πρόσθεν ἐστάθην θρόνου). Mi ha consegnato lo scettro e mi ha detto di sedermi sul grande trono; poi ha dato a me il diadema regale,⁴ e lui si è allontanato dai troni (ἐκ θρόνων). Io allora ho visto tutto intero il cerchio della terra, e quello che c'è sotto alla terra e quello che c'è sopra al cielo, e una quantità di stelle mi son cadute alle ginocchia: io le ho contate tutte, mentre passavano davanti a me come fossero state uno schieramento di uomini. A quel punto, per lo spavento, mi sono svegliato.

RAGUEL: Straniero, è un bel segno questo che Dio ti ha rivelato! Spero proprio di essere ancora vivo, quando s'avvererà per te tutto questo (ζῶν δ', ὅταν σοι ταῦτα συμβαί<v>η ποτέ). È chiaro: erigerai davvero un grande trono (μέγαν τιν' ἐξαναστήσεις θρόνου), e tu stesso sarai giudice e guida di genti (βραβεύσεις καὶ καθηγήση βροτῶν). E poi il fatto che tu abbia visto tutta la terra abitata e quel che sta sopra e sotto il cielo di Dio, significa che vedrai il presente, il passato e il futuro (ὄψει τά τ' ὄντα τά τε πρὸ τοῦ τά θ' ὕστερον)⁵ (Ezechiele Tragico, *Exagoge*, fr. 6-7, vv. 68-90).

Faccio qui una premessa fondamentale: in quanto grecista, nell'analisi di questo frammento mi sarà possibile occuparmi esclusivamente di quel che concerne la cultura greca e non quella ebraica, di cui non ho sufficiente conoscenza; sono pienamente consapevole che un discorso del genere non può in alcun modo esaurire le possibilità interpretative di un autore come Ezechiele Tragico. Tengo quindi a precisare che il lavoro da me proposto affronterà solo un aspetto

frammentario. Il sogno di Mosè, fr. 6-7 nella numerazione adottata da Lanfranchi 2006, si collocava verosimilmente nella prima parte del dramma.

3. «Il sogno è di tipo simbolico o, secondo la classificazione di Artemidoro di Daldi, allegorico: ἀλληγορικοί δὲ οἱ δι' ἄλλων ἄλλα σημαίνοντες (*Onirocriticon* 1, 2, 10, ed. Pack). Esso trasmette cioè attraverso il linguaggio cifrato delle immagini un messaggio divino il cui significato risulta inizialmente inintelligibile al sognatore. La forma letteraria di questa esperienza onirica, in cui la componente visiva prevale su quella auditiva, comporta il racconto del sogno e la sua spiegazione da parte di un interprete», Lanfranchi 2003a, 109.

4. Sulla consegna del diadema dalla mano di Dio, cf. *Sap.* 5:16.

5. Sul trono divino come luogo d'origine di profezie nella tradizione greca: *Euripide. Ifigenia in Tauride* 1254-7, 1281-2; cf. Gallusz 2014, 84. Sul sogno nella letteratura greca come possibile fonte ispiratrice per Ezechiele, cf. Jacobson 1983, 95ss.

selettivo e parziale, e si propone semplicemente di presentare alcune fonti greche che possano forse, in certa misura, contribuire alla nostra comprensione del frammento dell'*Exagoge*.

Tralascero dunque di approfondire ad esempio tutto il filone interpretativo che chiama in causa le visioni della *Merkavà* (il “Carro” o “Trono” celeste), che si svilupparono in un filone letterario ebraico di tipo esoterico e mistico, fiorito in Palestina nel I sec. d.C. ma che ebbe il suo centro a Babilonia tra VII e XI sec., e che prendeva le mosse dalla visione del trono di Dio descritta dal profeta Ezechiele (*Ez.* 1).

Questi materiali, noti durante l'Ellenismo, hanno molto probabilmente influito nella creazione del sogno di Mosè di Ezechiele Tragico,⁶ e il mio discorso non intende mettere in discussione questo orientamento interpretativo, quanto piuttosto chiedersi se sia possibile considerare anche ulteriori paragoni che attingano a tradizioni non ebraiche.

Nella consapevolezza della grandissima varietà di fonti ebraiche extra-bibliche esistenti e con ogni probabilità note ad Ezechiele, mi limiterò qui a un cursorio confronto preliminare con la sola Bibbia greca.

Esistono anzitutto varie assonanze tra il sogno di Mosè e alcuni passi biblici: nell'*Esodo*, Mosè sale sul Sinai dove Dio (che gli si rivela però non in sogno né in forma visibile ma solo attraverso la voce) gli impone il decalogo delle leggi (*Es.* 19:1 ss.); nella *Genesi*, due sogni presentano alcune somiglianze con il sogno di Mosè: quello di Giacobbe, che sogna una scala alta fino al cielo e Dio che gli annuncia una discendenza che si estenderà su tutte le regioni della Terra (*Gen.* 28:12 ss.), e quello di Giuseppe, che racconta ai fratelli di aver sognato il sole, la luna e undici stelle che si inginocchiavano davanti a lui (*Gen.* 37:9);⁷ numerose inoltre sono le immagini di Dio in trono o assiso su un monte (ad esempio *Dan.* 7, *Ez.* 1:26 ss.; *Is.* 6:1; *I Re* 22:19; *Dn.* 7:9-10; *Sal.* 24:29; 95:99).⁸

6. Sulle interpretazioni del sogno come uno dei più antichi esempi di *Merkavà*, si vedano ad esempio Van der Horst 1983, Ruffatto 2008. Cf. di contro Lanfranchi 2003a, 106 ss., Lanfranchi 2006a, 184 ss., e Lanfranchi 2007b, 55: l'autore mette in luce le profonde differenze (l'essenzialità della descrizione di Ezechiele, l'intenzione evidentemente diversa che sta all'origine della descrizione, l'enorme distanza cronologica). Per un approfondimento sulla *Merkavà*, cf. Scholem 1965b, Karr 1982, Scholem 1987, Halperin 1988.

7. Cf. Del Corno 1995, 586: «notevole è la scena del sogno di Mosè, interpretato come un presagio della sua futura grandezza: per essa Ezechiele poté ispirarsi al famoso sogno di Giuseppe nella *Genesi*, ma egli tenne sicuramente presenti modelli della tragedia greca, come il sogno di Atossa nei *Persiani* o quello di Clitemestra nelle *Coefore* di Eschilo». Sull'interpretazione del particolare delle stelle nel sogno di Mosè come allusione al sogno di Giuseppe, cf. anche Sterling 2014, 129, Bauckham 1999, 56 e Lanfranchi 2003a, 110: «l'insediamento di Mosè sul trono celeste e la consegna dello scettro e del diadema significano che egli sarà re sulla terra e che giudicherà dei mortali, rappresentati nel sogno dalla teoria delle stelle. L'allusione scoperta è al sogno di Giuseppe (*Gen.* 37:9)».

8. Cf. Lanfranchi 2006a, 173, 185, e Jacobson 1983, 90 ss. Sulle visioni profetiche di Dio in trono nell'*Antico Testamento* cf. Tengström 1993. Una interessante discussione sull'ascesa al trono celeste attestata in un frammento papiraceo della cava 4 di Qumran (I sec. a.C. – I sec. d.C.) si

D'altra parte, nel libro dell'*Esodo* e in generale nella Bibbia greca non si trova traccia di un sogno di Mosè.⁹ Inoltre, come nota Lanfranchi,¹⁰ un sogno profetico mandato da Dio a Mosè appare di per sé in contraddizione con le parole di Dio ad Aronne e Miriam nel libro dei *Numeri* (12:6 ss.), dove Egli dichiara che apparirà in sogno ai profeti, ma non a Mosè, con cui parlerà direttamente, rivelandogli in visioni e non con enigmi. Lanfranchi si spinge a spiegare la contraddizione attribuendone le ragioni all'influenza della cultura greca durante l'Ellenismo:

Le passage de *Nb* suppose une distinction très nette entre rêve et vision prophétique, à laquelle l'auteur accorde incontestablement la primauté. Mais cette attitude avait changé à l'époque hellénistique à cause, peut-être, du contact avec la civilisation grecque.¹¹

Naturalmente è impensabile pretendere di poter esaurire l'interpretazione del passo attingendo alla cultura greca: come ho premesso, occorre innanzitutto considerare tutto il materiale relativo alla *Merkavà*; dello stesso Mosè esistono immagini, nella letteratura extra-biblica, in particolare midrashica, che lo raffigurano mentre tenta di raggiungere il "Trono della Gloria", combattendo contro gli angeli.¹²

Il trono come simbolo di una regalità umana che si fonde con l'autorità divina¹³ e con l'interpretazione dei sogni si ritrova anche nel *Libro dei Giubilei*, cap. 40, dove Giuseppe riesce a interpretare i sogni del Faraone, come nessuno

trova in Collins 1995, che individua l'unico parallelo pre-cristiano proprio nella scena del sogno di Ezechiele: «to my knowledge, there is only one scene of heavenly enthronement in pre-Christian Judaism that is not, or is not necessarily, eschatological. This is found in the Hellenistic Jewish tragedy, *The Exagoge*, of Ezekiel» (50-1).

9. Per un'analisi dettagliata delle possibili influenze ebraiche sulla costruzione del sogno cf. tuttavia Jacobson 1983, 89-97.

10. Lanfranchi 2006a, 180-1: «de fait d'attribuer un rêve à Moïse semble contredire ce que Dieu affirme en *Nb* 12 :6-8: «lorsqu'il y aura chez vous un prophète pour le Seigneur, dans une vision je serai connu de lui et en rêve je lui parlerai. Ce n'est pas ainsi qu'est mon serviteur Moïse; dans ma maison tout entière c'est mon homme de confiance. Bouche contre bouche (...) je lui parlerai, dans une forme visible et non par énigmes, et il a vu la gloire du Seigneur (...)».

11. *ibid.*, 181.

12. Kasher 1997.

13. Sulla sostanziale e inscindibile unità tra sovranità divina e umana (nel sogno di Mosè di Ezechiele Tragico e nelle *Parabole di Enoch*), cf. Bauckham 1999, 59: «it is a mistake, in such a context, to distinguish merely political submission from cultic worship. Kingship or lordship is the overwhelmingly dominant image of God's relation to the world in Second Temple Judaism. The cultic worship of God expresses precisely the submission to God's rule required of all creatures. If the Son of Man, seated on the divine throne itself, receives obeisance, he receives that recognition of the unique divine sovereignty that is divine worship (...). Worship of the Son of Man is appropriate because his participation in the divine sovereignty, symbolized by his sitting on the divine throne, includes him in the unique identity of God that is recognized in worship (...). What Ezekiel the Tragedian attributes only figuratively to Moses, the *Parables of Enoch* attribute literally to the Son of Man».

dei sapienti d'Egitto era riuscito a fare, guadagnandosi la sua stima e il ruolo onorifico di massimo dignitario di corte, secondo solo al re: “solo sul trono – egli dichiara – sarò più grande di te!”.

Non siamo peraltro in grado di sapere di quali fonti disponesse Ezechiele, visto che è un autore pervenutoci in stato troppo frammentario per poter avanzare congetture plausibili sulle sue letture e sulla sua formazione culturale.

Tuttavia, è forse legittimo quantomeno porci alcuni quesiti:

1. perché Ezechiele usa il termine ‘uomo nobile’ (φῶτα γενναῖόν τινα), considerando anche il sostanziale aniconismo ebraico relativo alla figura divina?¹⁴ Se si ammette l'identificazione del personaggio in trono con Dio, bisogna pure ammettere la conseguente consegna del potere divino a Mosè, che quindi assumerebbe su di sé tutte le prerogative di Dio.¹⁵ L'espressione può però anche assumere una valenza diversa, se non si intende l'immagine in trono come una epifania di Dio in senso stretto, ma piuttosto come una visione onirica che, benché mandata da Dio, prende a prestito un'immagine che eserciti il ruolo di “intermediaria” tra il divino e l'umano.¹⁶

2. Come si spiega l'uso di un verbo non biblico come νεύω?¹⁷ Esso non si trova mai nelle menzioni del trono divino della Bibbia greca (nella letteratura greca antica, invece, a partire dall'epica omerica, è per antonomasia il verbo usato per descrivere il ‘cenno’ di

14. Tra le menzioni bibliche di troni divini, quella di Daniele e quella di Ezechiele (il profeta) in effetti fanno riferimento a figure dalle sembianze umane (παλαιὸς ἡμερῶν, ‘un vegliardo’, Dan. 7:9; ὁμοίωμα ὡς εἶδος ἀνθρώπου, ‘una figura dall'aspetto simile a un uomo’, Ez 1:26), ma non si tratta evidentemente di esseri umani in senso stretto, infatti in entrambi i casi l'apparenza umana è subito smentita dalla surreale luminosità della figura: in Daniele «il suo trono era come vampe di fuoco con le ruote come fuoco ardente. Un fiume di fuoco scendeva dinanzi a lui» e in Ezechiele la figura apparentemente umana è in realtà «splendida come l'elettro» dai fianchi in giù, e «come di fuoco» nella parte superiore del corpo, escludendo così ogni riferimento a una natura antropomorfa.

15. Sulla possibilità di una “divinizzazione” della figura di Mosè, cf. Van der Horst 1983, 25 ss., e Bauckham 1999, 57.

16. Larsen 2009 propone di identificare questa figura intermediaria con la gloria personificata di Dio in trono (*kavod*).

17. In tutta la Bibbia greca, il verbo compare una sola volta (*Prov.* 4:25), in riferimento allo sguardo umano e senza alcuna connotazione autorevole. Il sostantivo corrispondente, νεύμα, è usato in *Is.* 3:16 (anche in questo caso il cenno è umano, segno distintivo della superbia delle figlie di Sion) e in *II Mac.* 8:18 (solo qui si allude al cenno onnipotente di Dio, capace di abbattere il mondo intero e chiunque gli si opponga). L'uso di un lessico poco biblico che richiama la tradizione classica non è infrequente in Ezechiele: cf. ad esempio lo studio approfondito di Lanfranchi 2007a sul termine ξένος usato all'inizio dell'intervento di Raguel dopo la descrizione del sogno di Mosè.

Zeus,¹⁸ il moto delle sopracciglia con cui il dio greco esprimeva la propria autorità e capacità di decidere sulle sorti degli uomini).

3. Che ragione può avere la sottolineatura: «*precisamente (μάλιστα) nella mano sinistra*»?¹⁹ La risposta anche in questo caso dovrà essere cercata al di fuori del repertorio esclusivamente biblico, dal momento che, limitando le indagini alla Bibbia greca, nei passi dove compare il trono divino non si trova mai questo dettaglio descrittivo, e l'aggettivo εὐώνυμος nella Settanta non viene mai usato insieme al sostantivo χεῖρ.

Dalla mia prospettiva di grecista, cercherò di suggerire alcune possibili influenze derivanti da fonti classiche greche, lasciando ovviamente aperta la questione.

Quanto dirò non esclude affatto altre strade, e altre più dirette derivazioni: mi limito semplicemente a suggerire alcune analogie interculturali e intersuiali, che se non altro possono fornire un confronto che ben si intona con la temperie di sincretismo culturale di età ellenistica.²⁰

18. Cf. ad esempio il verso formulare ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσιν νεῦσε Κρονίων, che ricorre in *Iliade* I 528, XVII 209; *Inno Omerico a Dioniso* I 13 (tra gli *Inni Omerici*, cf. anche *Inno a Ermete* IV 395, νεῦσεν δὲ Κρονίδης).

19. Devo a Michael Ryzhyk un'osservazione preziosa a questo riguardo: esiste una tradizione ebraica, secondo la quale la mano sinistra di Dio (più debole) è la mano del giudizio, mentre quella destra (più forte) è la mano della misericordia. Nella *Kabbalah* ebraica, ad esempio, le dieci *sefirot* sono anche rappresentate in modo da richiamare la struttura del corpo umano e la *sefirah* corrispondente alla mano destra si chiama *hesed*, "misericordia", mentre quella corrispondente alla mano sinistra *gevura*, "forza", ma anche "giustizia" (*din*); la stessa distinzione esiste anche nei testi esegetici antichi. La corrispondenza tra lo scettro di Zeus e la giustizia di Dio potrebbe quindi essere un indice di fusione interculturale e di integrazione tra la cultura greca e quella ebraica, che si uniscono in una positiva sinergia. Sulla questione, cf. soprattutto: Scholem 1941 («the totality of divine potencies forms a harmonious whole, and as long as each stays in relation to all others, it is sacred and good. This is true also of the quality of strict justice, rigor and judgment in and by God, which is the fundamental cause of evil. The wrath of God is symbolized by His left hand, while the quality of mercy and love, with which it is intimately bound up, is called His right hand», p. 237); Scholem 1965a («the Torah seems to burn before God in black fiery letters on white fire, and it is this conception which inspired Rabbi Isaac, probably before Nahmanides, to write the following: "In God's right hand were engraved all the engravings [innermost forms] that were destined some day to rise from potency to act. From the emanation of all [higher] sefiroth they were graven, scratched, and molded into the sefirah of Grace [hesed], which is also called God's right hand, and this was done in an inward, inconceivably subtle way"», p. 48); Scholem 1991 («the *Zohar's* remarks about the Left Side are not always clear; they may refer to the *Sefiroth* of *Din*, of God's judgmental power, which are located on the left side of the Tree of Divine Emanation», p. 189; «Cain's soul stems from the side of the judging powers [Adam's "left shoulder", *Din*], while Abel's came from his father's right shoulder [*Hesed*]. In the present situation of the world, the powers of *Hesed*, the giving and outpouring of grace, enjoy a higher status than the receiving and constricting powers of *Din*», p. 236).

20. Sulla conoscenza ebraica della cultura greca e sulla frequentazione degli spettacoli pagani da parte degli ebrei, cf. Lanfranchi 2006b, 217; Lanfranchi 2003b, 18 ss. Gli scambi culturali tra mondo ebraico e mondo greco sono del resto una caratteristica propria del periodo ellenistico,

Prenderò in esame fonti di tipo sia letterario sia archeologico-iconografico, che descrivono l'immagine di Zeus in termini a mio avviso paragonabili a quelli in cui viene proposto il sogno di Mosè nella tragedia di Ezechiele.²¹

Se si accetta l'ipotesi di un possibile influsso dell'iconografia del dio pagano nell'immagine del sogno di Ezechiele, si può anche capire come essa perda la

fatta eccezione per i contatti dovuti ai commerci: «prima di Alessandro, gli Ebrei sapevano sui Greci qualcosa di più di quanto questi ultimi sapessero su di loro. Dopotutto, i Greci commerciavano in Palestina, ma nessun ebreo commerciava, a quanto pare, in Grecia. Questa differenza non favorì alcuna assimilazione di elementi della cultura greca da parte degli Ebrei. Eppure gli sviluppi che si verificarono in Giudea nei secoli V e IV a.C., offrono numerosi elementi di confronto con quelli che la società greca andava sperimentando nello stesso periodo: Greci ed Ebrei vivevano entrambi ai confini dell'impero persiano» (Momigliano 1980, 84-5). Cf. anche Calabi 2010, 15-17, e, sull'uso ebraico della lingua e di allusioni alla letteratura greca nell'epoca ellenistica, Calabi 1997, 103 («in ambito letterario, l'assunzione di stilemi e di forme linguistiche greche si intreccia spesso a linguaggi desueti, letterariamente caratterizzati, linguaggi artificiali che seguono modelli antichi. Così Ezechiele tragico usa il linguaggio della tragedia»).

21. Sulle possibili connessioni tra la figura di Zeus (in particolare come presentata da Eschilo) e il Dio ebraico, cf. Grecchi 2006, 66-7: «con il *Prometeo Incatenato* Eschilo mostra in Zeus anche l'immagine della ambivalenza dell'uomo, in maniera simile a quanto accade nei testi biblici per il Dio ebraico. Molte sono infatti le caratteristiche comuni fra Zeus ed il Dio della Bibbia, la prima delle quali è indubbiamente l'ambivalenza della ipostatizzazione umana che queste due figure rappresentano. Così come i pensieri del Dio ebraico erano considerati, nella Bibbia, non pienamente conoscibili dall'uomo, nel *Prometeo Incatenato* e nelle *Supplici* la mente di Zeus era considerata insondabile, ed il suo pensiero 'abissale' (*Supplici*, v. 1058). (...) Zeus, nel *Prometeo Incatenato*, è inoltre vendicativo, come lo è spesso il Dio ebraico»; e inoltre, nota 97, pp. 66-7: «do ha notato anche G. Semerano, in *Le origini della cultura europea*, vol. II, Olschki, Firenze, 1994, pagg. LIII-LIV, cogliendo una forte vicinanza fra Jahvé e Juppiter. Il tetragramma Jhwh indica infatti, nella originaria lingua ebraica, 'la tempesta'; Dio comparì in effetti a Mosè avvolto in una 'densa nube'. Allo stesso modo i Greci ritenevano che Zeus potesse annientare gli uomini con colpi di folgore, come è evidente nel finale del *Prometeo*. Anche i latini pensavano a Zeus come a Giove Pluvio, adunatore di nubi. Il Dio ebraico si presenta inoltre misteriosamente, nell'*Esodo*, con l'affermazione "io sono quel che sono". Allo stesso modo, nei confronti di Zeus, i Greci manifestavano un certo disagio – sebbene inferiore a quello degli altri popoli, per il primato che essi attribuivano alla conoscenza – non solo a definire gli attributi positivi ("i sentieri del divino sono incomprensibili", *Supplici*, vv. 83-85; "la volontà di Zeus è impenetrabile", *Supplici*, vv. 86-87), ma anche solo a chiamarlo per nome ("Zeus, chiunque egli sia, se d'essere chiamato in tal modo gli è caro..."; *Agamennone*, vv. 160-163)». L'assimilazione Zeus-Dio si riscontra in effetti anche nell'ambito della magia ebraica, dove sono attestati incantesimi in cui si invocano insieme i nomi di entrambe le divinità: cf. Liebeschuetz 2001, 155. Molto interessante è anche il fatto che gli antichi stessi (in particolare, gli Stoici, Varrone e l'autore della *Lettera di Aristea*) identificassero il Dio unico ebraico con Zeus, cf. Laras 2006, 66. Tale identificazione si può ricondurre a un «fenomeno che ebbe luogo in età ellenistica e che Martin Hengel ha denominato teocrazia. In questa prospettiva "le diverse religioni erano in sostanza solo manifestazioni di un unico principio divino". Tale concezione "fonde gli dei più diversi in un'unica divinità e considera i loro nomi storici nulla più che vuota convenzione" (Hengel 2001, p. 532 e 533). Questo atteggiamento si affermò nei circoli greci colti del tempo. I greci identificavano dunque il dio ebraico Jahve/Iao con Zeus o con Dioniso» (Sanna 2014, 54). Anche nella *Lettera di Aristea a Filocrate* l'associazione Zeus/Dio attesta rapporti pacifici tra le due culture e una benevola apertura ebraica alla civiltà greca ellenistica: «qui non c'è alcun conflitto religioso, anzi il Dio degli ebrei è lo stesso Zeus onorato con nomi diversi» (Passoni Dell'Acqua 2002, 64).

sua prerogativa divina e assuma invece una nuova funzione di immagine onirica e profetica inviata da Dio.

Affrontiamo dunque questo tipo di indagine, attingendo a dati in primo luogo letterari (e più precisamente tragici), e in secondo luogo archeologico-iconografici.

1. *Eschilo, Supplici (modello letterario)*

Essendo l'*Exagoge* la prima tragedia (a noi nota) di tutta la letteratura ebraica, è verosimile che essa non voglia prescindere dal suo modello “di genere”, la tragedia attica di V secolo a.C.²²

Nel panorama della tragedia greca classica, i drammi che dovevano essere sentiti come più vicini e più rispondenti al dramma degli Ebrei erano probabilmente quelli che mettevano in scena “fughe dall’Egitto di innocenti perseguitati”, vale a dire l'*Elena* di Euripide e le *Supplici* di Eschilo. In particolare, la tragedia eschilea ben si presta a una reinterpretazione sul tema dell’esodo: una fuga per mare dall’Egitto, un gruppo di innocenti che devono sfuggire all’*hybris* dei persecutori egiziani, la sconfitta degli aggressori che alla fine vengono risospinti indietro sul mare, con l’aiuto divino...

La tragedia (priva di prologo) inizia direttamente con la *parodos*: le figlie di Danao, che costituiscono il coro, sono approdate in compagnia del padre in terra argiva e cantano la loro ‘fuga incolpevole’ (ἀναιμάκτους φυγάς, *Supplici* 196) dall’Egitto, sostenuta dal vento favorevole mandato da Zeus che le ha tenute lontane dalle tempeste marine, aiutandole a fuggire dalla prepotenza dei cugini figli di Egitto che volevano empicamente farle loro spose (*Supplici* 1-175). Ma questa fuga è in realtà un “ritorno nella terra promessa”, quella patria Argo dove la loro antenata Io un tempo fu sacerdotessa di Era, prima di essere amata da Zeus, tramutata in giovenca e costretta dal pungolo a fuggire, di terra in terra fino all’Egitto: fu in quel luogo che nacque Epafo e da lui tutta la dinastia da cui Danao discende.

Soprattutto mi pare interessante come Zeus sia costantemente presente lungo tutto il corso del dramma, in termini che sembrano piuttosto vicini all’immagine del ‘nobile uomo’ seduto sul trono nel sogno di Mosè.²³

22. Sull’*Exagoge* come prima tragedia ebraica e sull’uso di lessico e motivi tradizionalmente tragici, cf. Lanfranchi 2003b, 15 ss.; Lanfranchi 2007b, 250 ss.; Bryant Davies 2008 (che concentra però l’attenzione in particolare sulle differenze rispetto alla tragedia classica).

23. Cf. Jacobson 1983, 24-5: «I suspect that Ezekiel was also influenced by Aeschylus’ *Suppliants*, and for much the same reason, that he saw therein a conceptual analogue to the story of the Exodus. While there are few verbal parallels between the two plays, larger considerations support this view. (...) Like the *Exagoge* the Danaid trilogy involves a group of young sisters (a rarity in Greek tragedy). Moreover, both groups were evidently negroid. The daughters of Raguel may have been, like the Danaids, a chorus. One girl is singled out for a special role in each. Further, two verses have luckily been preserved from the *Exagoge* (66f) which reveal that there

Fin dalla *parodos*, il coro delle Danaidi prega Zeus che è ‘seduto in seggi venerandi’ (ἤμενος... ἐδράνων ἄφ’ ἄγνων, *Supplici* 101-3) e ‘da lassù porta a termine il suo pensiero’ (φρόνημα... αὐτόθεν ἐξέπραξεν, *Supplici* 102-3); ne implora l’aiuto e la divina supervisione, augurandosi che egli ‘ascolti benevolo dall’alto’ le loro invocazioni (ὑπόθεν δ’ εὐ κλύοι καλούμενος, *Supplici* 175). L’immagine più volte evocata già in questo canto iniziale è chiaramente quella del dio in trono.

Subito dopo la *parodos*, nel primo episodio, Danao, salito su un’altura, avvistando l’esercito degli Argivi in arrivo invita le sue figlie a salire e assidersi sul monticello consacrato agli dei, tenendo ‘nella mano sinistra’ (διὰ χειρῶν εὐωνύμων, *Supplici* 193, cf. *Exagoge* 71-2: χειρὶ εὐωνύμῳ) gli ‘attributi sacri a Zeus venerabile’ (ἀγάλματ’ αἰδοίου Διός, *Supplici* 92):

Presto, salite! Tenete nella mano sinistra (διὰ χειρῶν εὐωνύμων), con venerazione, i rami dei supplici avvolti di lana bianca, sacri ornamenti di Zeus venerando (ἀγάλματ’ αἰδοίου Διός), e rispondete agli stranieri con parole rispettose, lamentose, bisognose, come si addice a dei forestieri: raccontate con chiarezza questa nostra fuga innocente! (*Supplici* 191-6).

Durante la salita sul poggio iniziano le preghiere, rivolte anzitutto a Zeus, che abbia pietà e volga in basso il suo sguardo (*Supplici* 206). L’espressione χειρὶ εὐωνύμῳ di Ezechiele può richiamare quindi l’analoga espressione eschilea: le Danaidi tengono ‘precisamente nella mano sinistra’ un attributo identificativo di Zeus, e salendo così sul poggio sopraelevato esse si rifugiano sotto la protezione del sommo re degli dei, invisibilmente presente attraverso le sue insegne sacre.

Il dialogo seguente con Pelasgo, re di Argo, che alla guida del suo esercito ha nel frattempo raggiunto il centro della scena, avviene da quell’altura, dunque sotto la supervisione divina.

Nel corso di questo dialogo viene esplicitamente messo a tema il principio della regalità, e istituita un’associazione diretta tra regalità umana e regalità divina che può costituire un ulteriore motivo ispiratore per la scena del sogno di Mosè e la sua interpretazione. Le Danaidi, abilmente, parlando col re,

was a dispute in the play over Moses’ marriage to Sephora, and a dispute over a marriage is a theme of central importance in the Danaid trilogy (...). I believe that Ezekiel sensed in the Danaid trilogy major parallels between Greek and Jewish history. I can only hazard the guess that this would be substantially clearer if the plays had all survived whole. Ezekiel, I think, saw in the myth of the Danaids the story of the primeval Greeks’ escape from Egypt and return to their ancestral homeland. He saw in this myth the depiction of the formation of a national entity and identity, a *Bildungsroman*, so to speak, on a national scale. Here is the story of the beginnings of the Greek people on its own soil. And so, Ezekiel would have perceived himself as recreating Aeschylus’ *Danaides*, as well as *Persae*, in its Jewish guise, quite likely to elicit sympathy and respect for the Jews from his Greek audience, showing that both Greeks and Jews have similar ancestral stories of persecution, escape and return to a homeland».

descrivono infatti il suo potere umano in termini che emulano l'immagine di Zeus in trono (e che appaiono molto vicini al sogno di Ezechiele anche da un punto di vista strettamente lessicale), ma subito aggiungono l'invito a Pelasgo a non macchiarsi d'empietà e rispettare un'altra sovranità, ben più autorevole della sua – quella divina di Zeus, 'che dall'alto guarda':

Tu (Pelasgo) sei la città, tu sei il popolo; sei un capo esente da giudizio, tu governi l'altare, focolare di questa terra; con i tuoi cenni (νεύμασιν) e una sola volontà, sul trono (ἐν θρόνοις) e con un solo scettro (μονοσκήπτροισι), porti a compimento ogni destino. Ma stai in guardia dal sacrilegio. (...) Guarda colui che ci guarda dall'alto (τὸν ὑπόθεν σκοπὸν ἐπισκόπει) (*Supplici* 370-81).

Si tratta dunque di una regalità umana sancita dal sommo re degli dei,²⁴ presenza costante e dominante in tutta la tragedia: a lui Eschilo si riferisce in termini molto vicini a quelli in cui è descritto il sogno dell'*Exagoge* – a partire dal riferimento al 'cenno' di Zeus (νεύμασιν, *Supplici* 373; ἔνευσε, *Exagoge* 73), fino alla menzione esplicita del trono (ἐν θρόνοις, *Supplici* 374; θρόνον, *Exagoge* 68; θρόνου, *Exagoge* 73; εἰς θρόνον μέγαν, *Exagoge* 74; ἐκ θρόνων, *Exagoge* 76) e dello scettro (μονοσκήπτροισι, *Supplici* 374; μέγα σκήπτρον, *Exagoge* 71; σκήπτρον, *Exagoge* 74). Non si può escludere che Ezechiele intendesse alludervi nella sua opera, insieme a tutto il contesto mitico (particolarmente significativo per la vicenda dell'esodo ebraico) che questi riferimenti specifici potevano evocare nella mente di un pubblico accorto.

Dopo il primo dialogo con i forestieri, il re di Argo esce di scena insieme a Danao per andare dal popolo e convincerlo ad accogliere i nuovi arrivati nella loro città. Il coro delle figlie di Danao resta solo sulla scena e intona il primo stasimo, in cui di nuovo evoca l'immagine di Zeus in trono che dall'alto domina, col suo potere sovrano, su tutti i popoli della Terra:

Non sedendo sotto il potere di alcuno (ὕπ' ἀρχῆ δ' οὔτινος θαύζων), (Zeus) domina sui più potenti (†τὸ μείον κρεισσόνων† κρατύνει): non deve venerare dal basso nessuno che stia seduto più in alto di lui (οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει †κάτω†) (*Supplici* 595-6).

La protezione e la benevolenza di Zeus avranno buon esito, Danao e le sue figlie saranno di fatto accolti nella "terra promessa" dei loro antenati (secondo episodio, *Supplici* 600-24), ma il pericolo dei persecutori si riaffaccerà ben presto all'orizzonte: nel terzo episodio, Danao dall'altura avvista già la nave degli Egiziani che si avvicina (*Supplici* 710-75); le Danaidi sono prese dal terrore, e nel

24. Sul nesso tra regalità umana e regalità divina nel mondo greco, simboleggiata dallo scettro, cf. Melotti 2003, 26: «Ceneo si sostituisce a Zeus, rompendo il delicato equilibrio ideologico tra la sovranità terrena e quella divina (...). Il re terreno non deve infatti sostituirsi a quello divino, di cui è soltanto il doppio temporaneo (...). Lo scettro è di Zeus e tale resta».

canto che costituisce il terzo stasimo, nel bel mezzo della loro angoscia, affiora quello che si potrebbe definire un “sogno”, un’utopia di pace da tutti i conflitti, una rasserenante fantasia: “come potrei ottenere un trono nell’aria (αιθέρος θρόνον), là dove le nuvole piovose si trasformano in neve?” (*Supplici* 792-3).

Anche quest’ultimo riferimento al trono celeste, di tono soffusamente onirico, sembra avvalorare il confronto con il sogno di Ezechiele: la figura assisa sul trono che appare a Mosè potrebbe apparire come una sorta di ridimensionamento, riappropriazione e trasposizione in altro contesto culturale della figura dello Zeus eschileo, sommo sovrano che esercita il suo potere sui popoli della terra e che dal suo trono celeste trasmette la propria regalità agli uomini, nel segno immortale della giustizia. L’immagine del divino greco sembra acquisire forma onirica nella letteratura ebraica, e la preghiera a Zeus diventare sogno e profezia di verità.

Proprio l’aspetto profetico rappresenta forse un ulteriore elemento a favore dell’associazione tra la figura in trono di Ezechiele e la figura di Zeus: se, infatti, l’apparizione in sogno a Mosè viene interpretata da Ragouel come il segno che Dio donerà a Mosè la capacità di “vedere le cose presenti, quelle passate e quelle future”²⁵ (formula che si riferisce sin dall’epica omerica all’arte divinatoria degli indovini²⁶), è altrettanto vero che il re degli dei nel mondo greco classico è per antonomasia colui che dona la capacità profetica; ciò risulta evidente in particolare in un’altra tragedia di Eschilo, le *Eumenidi*, dove Apollo è a più riprese presentato come il «profeta in trono» di Zeus (μάντιν ἐν θρόνοις, *Eum.* 18; μάντις εἰς θρόνους, *Eum.* 29; μαντικοῖσιν ἐν θρόνοις, *Eum.* 616): «(Carl Holladay) argues that the enthronement should be seen in the light of what Aeschylus says about Apollo’s being enthroned by Zeus: he is modelled on Apollo, Zeus’ spokesman sitting on a mantic throne».²⁷

Ma la scena del teatro non era la sola a offrire un’occasione di diffusione della tradizione greca classica nel mondo ellenistico: accanto alla memoria letteraria era sicuramente attiva anche quella iconografica.

2. *Fidia, Zeus di Olimpia (modello scultoreo-iconografico)*

In particolare, nella descrizione del sogno di Mosè, al di là del trono, il grande scettro sembra essere un interessante dettaglio iconografico, soprattutto alla luce della precisazione della sinistra che, se nelle *Supplici* assume un valore che richiama solo indirettamente la figura di Zeus, nell’arte greca classica invece presenta una connessione molto più diretta, tanto che si ha l’impressione che

25. «This clearly refers to the common Jewish understanding of Moses as an inspired prophet, who wrote in the Torah not only of things present but also of the past and of the future» (Bauckham 1999, 55).

26. Cf. *Iliade* I 70.

27. Van der Horst 1983, 28.

questa precisazione nell'*Exagoge* sia influenzata dalla memoria iconografica dell'autore.

Mi riferisco allo Zeus di Fidia, la celebre statua crisoelefantina, di dimensioni colossali, che fu collocata nel tempio di Zeus ad Olimpia a partire dalla seconda metà del V secolo a.C.²⁸

Ce ne parlano soprattutto Strabone, nell'VIII libro della *Geografia* (30), e Pausania, che nel quinto libro del suo *Viaggio in Grecia*, incentrato sulla regione dell'Elide, dedica ampio spazio a una dettagliata descrizione della statua (segno che ancora nel II secolo d.C. essa si trovava ad Olimpia, visibile a qualunque visitatore si recasse al tempio di Zeus):

Il dio, fatto d'oro e d'avorio, è seduto in trono (καθέζεται μὲν δὴ ὁ θεὸς ἐν θρόνῳ). Gli sta sulla testa una corona (στέφανος) lavorata in forma di ramoscelli d'ulivo. Nella mano destra regge una Nike, anch'essa crisoelefantina, con una benda e, sulla testa, una corona. Nella mano sinistra del dio è uno scettro (τῆ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ θεοῦ χειρὶ ἔνεστι σκῆπτρον) ornato di ogni tipo di metallo, e l'uccello che sta posato sullo scettro è l'aquila. D'oro sono anche i calzari del dio e così pure il manto. Nel manto sono ricamate figurine di animali e fiori di giglio. (...) Sotto il trono (...) impedisce l'accesso (...) una barriera costruita a forma di muro. Tutto il tratto di questa barriera che viene a trovarsi di fronte alla porta è semplicemente tinto in azzurro cupo, mentre gli altri lati presentano dei dipinti di Paneno. Notiamo in questi Atlante che regge il cielo e la terra e presso di lui anche Eracle, pronto a ricevere su di sé il carico di Atlante. (...) So bene che sono state registrate le misure dell'altezza e della larghezza dello Zeus di Olimpia, ma non voglio lodare coloro che le hanno calcolate, perché anche quelle che essi hanno precisato restano molto al di sotto dell'impressione (δόξα) che si

28. Il fatto di sognare la statua di una divinità con tutti i suoi attributi tradizionali era tipico della mentalità greca: «in genere (...) la figura del dio che appariva in sogno al dormiente era immaginata simile alla statua di culto abitualmente venerata. Ad esempio, nel santuario di Asclepio presso Tithorea un letto era posto accanto alla statua del dio, certo per chi intendeva ricevere responsi nel sogno. Più spesso le fonti ci dicono che la divinità appare al dormiente in forme simili alle statue di culto. Deubner ne concludeva giustamente che l'immagine della divinità veniva a confondersi con quella della statua, sì che era possibile ritenere che fosse la stessa statua a offrire responsi. Si potrebbero citare vari casi in cui la statua, per lo più rappresentante una divinità, acquista movimento e parola durante il sogno (...). Affinché il sogno sia propizio è necessario che la divinità si presenti al dormiente nella sua forma abituale e con gli attributi tradizionali. Ciò viene affermato a più riprese da Artemidoro: se così non accadesse, il messaggio del sogno potrebbe essere ingannevole. Il sogno favorevole, cioè, è legato alle apparizioni della divinità nelle sue condizioni di normalità, meglio ancora se questa si presenta lieta, ridente e nell'atto di affermare o conferire al dormiente cose buone (...). Ciò può contribuire, tra l'altro, a chiarire perché nelle iscrizioni votive si affermi che la divinità sia apparsa quale si trova rappresentata nelle immagini di culto: la precisazione è da mettere in relazione con l'atteggiamento benevolo del dio (...). Artemidoro dichiara che non vi è alcuna differenza nel sognare la divinità quale noi ce la immaginiamo e la sua immagine di culto» (Brillante 1988, 17-18).

prova quando si guarda la statua (Pausania, *Viaggio in Grecia* V 11, 1-9, trad. S. Rizzo).

Le dimensioni colossali che lo avvicinano al cielo,²⁹ il suo essere regalmente seduto in trono, il colore blu del muro evocativo della volta celeste, accompagnato dal dipinto di Atlante che regge il cielo e la terra... molti sono gli elementi che rievocano l'immagine del sogno di Ezechiele, ma soprattutto la presenza dello scettro, che è in effetti collocato *precisamente nella mano sinistra*.

Interessante anche il passo omerico a cui Fidia, secondo la tradizione riportata ad esempio da Strabone, si sarebbe ispirato come fonte letteraria per realizzare la sua statua, ossia la scena della supplica di Teti a Zeus, nel primo canto dell'*Iliade* (vv. 528-30), dove si ritrova proprio lo stesso verbo νεῦω (νεῦσε, *Il.* I 528) usato anche da Ezechiele (ἔνευσε, *Exagoge* 73), e in cui, come sottolinea Strabone, si esprime la stessa idea di potenza sovrana del dio, che doveva emanare anche dalla statua colossale di Olimpia:

Il più imponente (μέγιστον) di tutti [i doni votivi che ornarono il santuario di Zeus ad Olimpia] fu la statua di Zeus, che Fidia, Ateniese figlio di Carmide, scolpì in avorio, di una statura così colossale (τηλικοῦτον τὸ μέγεθος) che, per quanto sia grande il tempio, pare che l'artista non abbia rispettato le giuste proporzioni, perché l'ha raffigurato seduto (καθήμενον) ma che quasi tocca la sommità del soffitto, tanto da dare l'impressione che se si alzasse in piedi scoperchierebbe il tempio. (...) Si ricorda anche che Fidia, quando Panaino gli chiese in base a quale modello intendesse realizzare la statua di Zeus, rispose: "in base all'immagine descritta da Omero nei versi seguenti:

Egli disse così, e con le nere sopracciglia annuì (νεῦσε), il Cronide:
/ e sul capo immortale del signore ondeggiarono / i capelli
d'ambrosia, e scosse l'immenso Olimpo".

Queste parole mi sembrano davvero ben dette, soprattutto per il dettaglio delle sopracciglia, perché il poeta dà l'impressione di rappresentare una grande figura, e un grande potere, degno di Zeus (*Strabone. Geografia* VIII 30).

Non si tratta naturalmente di una descrizione esatta del modello fidiaco, dal momento che il diadema, presente nel sogno di Mosè, non compariva nello Zeus di Olimpia che indossava invece una corona laureata. Il diadema era però

29. Si diceva fosse tanto alto che se si fosse alzato avrebbe scoperchiato il tempio, cf. *Strabone. Geografia* VIII 30: «il più imponente (μέγιστον) di tutti (i doni votivi che ornarono il santuario di Zeus ad Olimpia) fu la statua di Zeus, che Fidia, Ateniese figlio di Carmide, scolpì in avorio, di una statura così colossale (τηλικοῦτον τὸ μέγεθος) che, per quanto sia grande il tempio, pare che l'artista non abbia rispettato le giuste proporzioni, perché l'ha raffigurato seduto (καθήμενον) ma che quasi tocca la sommità del soffitto, tanto da dare l'impressione che se si alzasse in piedi scoperchierebbe il tempio».

anche attribuito di Zeus,³⁰ e, d'altra parte, nel testo di Ezechiele il diadema è segno di regalità funzionale alla scena descritta, in quanto necessario per mostrare la regalità di Mosè, quindi l'autore potrebbe non aver pensato all'iconografia, in questo caso, ma alla funzione del diadema nell'intreccio.

Non è del resto impossibile che il nostro poeta abbia avuto in mente lo Zeus di Olimpia: le grandi celebrazioni delle Olimpiadi erano ancora pienamente attive all'epoca di Ezechiele e attiravano sempre una folla innumerevole da ogni parte del mondo, e inoltre l'immagine della statua era rappresentata sulle monete; chiare raffigurazioni dello Zeus di Fidia erano quelle impresse sulle monete elee del II sec. d.C.,³¹ ma esistono monete molto più antiche, ad esempio monete macedoni o seleucidi di IV-III sec. a.C., che raffigurano su un lato la testa di Eracle con la *leontè*, e sul verso un'immagine di Zeus certamente ispirata alla statua di Fidia: il dio è assiso in trono e tiene lo scettro nella sinistra, mentre con la destra regge la Nike come nell'originale fidiaco o un'aquila, attributo comunque tradizionale del dio. Le monete per noi più interessanti sono però quelle che circolavano nel II-I sec. a.C. nei regni ellenistici, di cui abbiamo in particolare alcuni esempi provenienti dal regno dei Seleucidi (soprattutto Siria e Antiochia), degni di nota non solo perché verosimilmente contemporanei a Ezechiele, ma anche perché raffigurano l'immagine di Zeus in trono con la Nike nella mano destra e lo scettro nella sinistra, quindi secondo la modalità più aderente al modello fidiaco, e sull'altro lato riportano una testa diadematata che dimostra una connessione comunque sentita tra questo simbolo di regalità e l'iconografia dello Zeus (di Olimpia) in trono.³²

Del resto, se è vero che lo Zeus di Fidia non ha mai generato una tradizione copistica perché una statua crisoelefantina colossale non può essere copiata tramite calchi completi, era tuttavia un modello iconografico noto, anche in Palestina, nel mondo seleucide; Giuseppe Flavio (37-100 d.C. ca.) racconta infatti che Erode il grande (attorno al 20 a.C.) fece realizzare una statua di Augusto sul modello dello Zeus di Olimpia, nel tempio di Roma e Augusto di Cesarea:

Su una altura [della città di Cesarea], di fronte all'imboccatura nel porto, sorgeva il tempio di Cesare, che si distingueva per bellezza e grandezza: al suo interno, una colossale statua di Cesare non inferiore a quella di Zeus in

30. Cf. ad esempio il frammento bronzeo di Zeus diadematato di III/II sec. a.C. ritrovato a Dodona e conservato al Museo Nazionale di Atene (Kar 74, 1. Inv.), o lo "Zeus di Ugento" al Museo Nazionale di Taranto. Esistono anche effigi numismatiche di Zeus con diadema, come la testa di Zeus-Ammon nelle monete dell'Egitto tolemaico.

31. Cf. ad es. la riproduzione che si trova in *Pausania. Viaggio in Grecia* (2001), 52.

32. Un altro chiaro esempio di rappresentazione della sovranità umana in termini allusivi alla sovranità di Zeus in trono (in questo caso però con lo scettro nella destra che si discosta dal modello fidiaco) è l'affresco di Alessandro ceraunoforo della casa dei Vettii a Pompei, che potrebbe essere il riflesso di un quadro di Apelle eseguito al tempo di Alessandro.

Olimpia, da cui era stata copiata, e una della dea Roma uguale all'Era di Argo (Giuseppe Flavio, *Guerra Giudaica* I 21, 7).

La rappresentazione della regalità umana con gli attributi della regalità divina sembra in linea con i messaggi suggeriti nel testo di Ezechiele Tragico,³³ e, anche se la statua di Augusto è probabilmente più tarda rispetto al nostro testo, è tuttavia suggestiva perché si colloca in un ambiente fortemente connotato dal punto di vista della cultura ebraica.

Vorrei concludere questo contributo con un passo tratto dall'orazione n. 12 (il cosiddetto *Olimpico*) di Dione Crisostomo;³⁴ si tratta di una immaginaria accusa rivolta a Fidia per "l'empietà" di aver rappresentato il dio nella sua statua di Olimpia, accusa a cui l'artista risponde con magistrale abilità e saggezza:

«Ma l'immagine prodotta dalla tua arte era appropriata a un dio? La sua forma era degna della natura divina, dal momento che tu (...) hai presentato una forma umana di straordinaria bellezza e statura? (...) Tu, con la forza della tua arte, prima hai conquistato e riunito l'Ellade e poi tutti gli altri popoli, per mezzo di questa visione (φράσματι), mostrando un'immagine così divina e splendida che nessuno di quelli che l'hanno vista si potranno più formare facilmente una concezione (δόξαν) diversa. Ma tu credi che (...) per mancanza di soldi non siano riusciti a trovare una statua che potesse avere il nome e l'aspetto del dio (...)? O non piuttosto perché temevano che non sarebbero mai stati in grado di rappresentare con arte umana la Natura suprema e perfetta?» (...)

(Fidia): «La mente e l'intelligenza in sé, nessuno scultore o pittore è in grado di rappresentarle: (...) attribuiscono al dio un corpo umano (...) in mancanza di una rappresentazione migliore (...). Nessuno dirà che sarebbe stato meglio se nessuno avesse mai mostrato agli uomini statue o dipinti degli dei, perché bisognerebbe guardare solo il cielo. (...) A causa della pulsione verso il divino, tutti gli uomini hanno un forte desiderio di adorare e servire il dio da vicino, accostandosi e stabilendo un contatto con lui (...). Proprio come i bambini piccoli quando vengono strappati al padre o alla madre provano una terribile nostalgia, li desiderano, e spesso nei loro sogni

33. Significativo anche che nel *Libro dei sogni* di Artemidoro di Daldi sognare Zeus (o una sua statua) in trono sia considerato di buon auspicio per i sovrani "terreni": Δία ἰδεῖν αὐτὸν ὅποιον ὑπελήφαμεν ἢ ἀγαλμα αὐτοῦ (ἐν οὐρανῷ) ἔχον τὴν οἰκείαν σκευὴν ἀγαθὸν ἀνδρὶ βασιλεῖ (...). Αἰεὶ δὲ ἄμεινον ἀτρέμας ἐστῶτα ἢ καθεζόμενον ἐπὶ θρόνου, «sognare Zeus in persona, quale supponiamo che sia, oppure una sua statua adorna delle caratteristiche a lui proprie è buon segno per un sovrano (...). È sempre meglio vederlo immobile o seduto sul suo trono» (*Artemidoro. Il libro dei sogni* II 35, trad. D. Del Corno).

34. «A Olimpia, in un anno all'inizio del II secolo d.C. (105 d.C.?) probabilmente coincidente con lo svolgimento dei giochi olimpici e con un momento di massima frequentazione del santuario, (...) i filosofi popolari e i retori si esibivano in *performances* spettacolari. In quell'occasione il sofista Dione Crisostomo di fronte a un folto uditorio tenne una conferenza su un tema di carattere religioso e con diverse riflessioni teologiche sulla problematica corrispondenza tra scultura ed espressione consona del divino» (Papini 2014, 206-7).

(ὄνειρώπτοντες) tendono le mani verso i genitori assenti – così fanno anche gli uomini verso gli dei, perché li amano (...) e desiderano in tutti i modi stare con loro e frequentarli. (...) Ma se voi mi incolpate di aver rappresentato l'immagine divina, dovete prima biasimare Omero: è lui (...) che ha rappresentato la forma più vicina a questa statua!» (Dione Crisostomo, *Orazioni* 12, 52-62).

Rappresentare il divino non è che un umano tentativo di concretizzare l'oggetto del proprio amore, di rendere tangibile un sentimento e un anelito che c'è in ognuno e che umanamente si desidera si avveri nel quotidiano, lo si vuole sentire presente accanto a sé, come la realizzazione di un sogno, la materializzazione di una fantasia.³⁵ La pittura (e l'arte imitativa in genere) è descritta da Platone nel *Sofista* (per bocca dello straniero di Elea) come qualcosa di simile a “un sogno umano per persone deste” (οἷον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐγρηγορόσιν, *Sofista* 266 c9):³⁶ anche il φάσμα, la “visione” della statua di Fidia fa “sognare” l'osservatore, suscita in lui una δόξα, una sconvolgente “impressione” – stesso termine usato anche da Pausania nel descrivere l'effetto incommensurabile che la visione dello Zeus di Olimpia produce in chiunque lo guardi,³⁷ e sostantivo corrispondente al verbo δοκέω, il verbo del sogno, dell'immaginazione onirica, usato anche da Ezechiele nel descrivere la visione di Mosè; un sogno che evoca un'opera d'arte e un'immagine letteraria, ma che è portatore di verità perché inviato da Dio.

Senza alcuna pretesa di certezza né tantomeno di esaustività, è però bello pensare che queste suggestioni antiche fossero, forse, presenti alla mente di Ezechiele Tragico, e che egli, nel fare onore alla propria tradizione, abbia in

35. Una spiegazione filosofica per la rappresentazione antropomorfa del dio, accompagnata da una descrizione dettagliata di Zeus assiso in trono con lo scettro nella mano sinistra, si ritrova in Porfirio, *Sulle statue*, fr. 3, 47-61: «hanno fatto allora l'immagine di Zeus in forma umana, perché era secondo l'intelletto che egli creava e con pensieri generativi portava a compimento tutte le cose. È assiso, con allusione alla saldezza del potere; [...] tiene lo scettro con la sinistra, là dove soprattutto, tra le parti del corpo, sta chiuso il viscere al più alto grado direttivo e intellettuale, il cuore: infatti l'intelletto creatore è re dell'universo; con la destra protende o un'aquila, perché egli regna tra gli dèi che percorrono l'aria come l'aquila sugli uccelli che volano alto, oppure una Vittoria, perché lui ha la vittoria su tutto» (trad. F. Maltomini).

36. Cf. su questo tema Montana 2012, 571 ss.

37. «Dallo Zeus di Olimpia i frequentatori del santuario rimasero stregati. Il generale romano L. Emilio Paolo, durante una sorta di *grand tour* della Grecia nel 167 a.C., colto da profonda ammirazione alla vista della statua che gli apparve come Giove in persona e superò le sue attese, pronunciò una frase proverbiale (“è lo Zeus di Omero quello scolpito da Fidia”) e celebrò un grandioso sacrificio in suo onore come se stesse sacrificando sul Campidoglio» (Papini 2014, 203-4). Che l'immagine di Zeus per un uomo di cultura greca fosse strettamente connessa all'immagine dello Zeus di Fidia lo confermano anche altre testimonianze: «un altro filosofo e retore greco alla fine del II secolo d.C., Massimo di Tiro, chiude così la dissertazione *Se si debbano innalzare statue agli dèi*: “ogni popolo si raffiguri il divino come vuole, purché se lo raffiguri; e se gli Elleni sono stimolati al ricordo del dio dall'arte di Fidia, gli Egiziani dagli onori per gli animali, altri dal fiume, altri dal fuoco, pazienza per queste dissonanze”» (*ibid.*, 211).

qualche misura rielaborato anche gli influssi di un'altra tradizione, secondo il modello culturale sincretistico di età ellenistica.³⁸

38. «L'*Exagoge* doit être comprise comme un produit de l'acculturation des juifs de la diaspora hellénophone. (...) Au niveau culturel les attitudes pouvaient aller du refus de la spécificité juive à l'hostilité farouche à l'égard de l'hellénisation, en passant par une interprétation nouvelle du judaïsme ouverte aux influences de la civilisation grecque. La production littéraire judeo-hellénistique est l'expression de ces multiples tendances, intégratives ou opposées, qui animaient le judaïsme à l'époque hellénistique et romaine. Une partie de l'*intelligentsia* juive éduquée en milieu grec était amenée à étudier et approfondir ses propres traditions et ses propres particularités spirituelles à la lumière de la langue et des catégories conceptuelles grecques», Lanfranchi 2003b, 18-9.

Bibliografia

- Bauckham 1999 = R. Bauckham, *The Throne of God and the Worship of Jesus*, in C.C. Newman, J.R. Davila, G.S. Lewis (eds.), *The Jewish Roots of Christological Monotheism*, Papers from the St. Andrews Conference on the Worship of Jesus, Leiden-Boston-Köln 1999, 43-69.
- Brillante 1988 = C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno*, in G. Guidorizzi (a c. di), *Il sogno in Grecia*, Bari 1988, 17-33.
- Bryant Davies 2008 = R. Bryant Davies, *Reading Ezekiel's Exagoge: Tragedy, Sacrificial Ritual, and the Midrashic Tradition*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 48 (2008), 393-415.
- Calabi 1997 = F. Calabi, *Lingua di Dio, lingua degli uomini. Filone alessandrino e la traduzione della Bibbia*, «I Castelli di Yale», 2, 2 (1997) 95-113.
- Calabi 2010 = F. Calabi, *Storia del pensiero giudaico ellenistico*, Brescia 2010.
- Collins 1995 = J.J. Collins, *A Throne in the Heavens: Apotheosis in Pre-Christian Judaism*, in J.J. Collins, Michael Fishbane (eds.), *Death, Ecstasy, and Other Worldly Journeys*, New York 1995, 41-58.
- Del Corno 1995 = D. Del Corno, *Letteratura greca. Dall'età arcaica alla letteratura cristiana*, Milano 1995.
- Gallusz 2014 = L. Gallusz, *The Throne Motif in the Book of Revelation*, London-New York 2014.
- Grecchi 2006 = L. Grecchi, *La Filosofia Politica di Eschilo. L'eterna attualità del pensiero "filosofico-politico" del più grande tragediografo greco*, Torino 2006.
- Halperin 1988 = D.J. Halperin, *The Faces of the Chariot: Early Jewish Responses to Ezekiel's Vision*, Tübingen 1988.
- Jacobson 1983 = H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge 1983.
- Karr 1982 = D. Karr, *Notes on the Study of Merkabah Mysticism and Hekhalot Literature in English with an appendix on Jewish Magic*, in Id., *A Guide to Kabbalistic Books in English: 1977-1979*, Ithaca 1982, 37-40.
- Kasher 1997 = R. Kasher, *The Mythological Figure of Moses in Light of Some Unpublished Midrashic Fragments*, «The Jewish Quarterly Review», 88, 1/2 (1997), 19-42.
- Lanfranchi 2003a = P. Lanfranchi, *Il sogno di Mosè nell'Εξαγωγή di Ezechiele il Tragico*, «Materia Giudaica» 8 (2003), 15-31.
- Lanfranchi 2003b = P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezéchiél: du texte biblique au texte théâtral*, «Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem» 10 (2003), 15-31.

- Lanfranchi 2006 = P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ézéchiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006.
- Lanfranchi 2006b = P. Lanfranchi, *Tradizioni teatrali e tradizioni esegetiche nell'Exagoge di Ezechiele*, «Adamantius» 12 (2006), 217-24.
- Lanfranchi 2007a = P. Lanfranchi, *Moïse l'étranger. L'image du ζένοσ dans l'Exagoge d'Ézéchiel le tragique*, in J. Riaud (ed.), *L'Étranger dans la Bible et ses lectures*, Paris 2007, 249-60.
- Lanfranchi 2007b = P. Lanfranchi, *Moses' Vision of the Divine Throne in the Exagoge of Ezekiel the Tragedian*, in H.J. de Jonge, J. Tromp (eds.), *The Book of Ezekiel and Its Influence*, Aldershot 2007, 53-59.
- Laras 2006 = G. Laras, *Storia del pensiero ebraico nell'età antica*, Firenze 2006.
- Larsen 2009 = D.J. Larsen, *And He Departed From the Throne: The Enthronement of Moses in Place of the Noble Man in Exagoge of Ezekiel the Tragedian*. SBL Annual Meeting, New Orleans 2009 (term paper).
- Liebeschuetz 2001 = W. Liebeschuetz, *L'influenza del giudaismo sui non-ebrei nel periodo imperiale*, in A. Lewin (a c. di), *Gli ebrei nell'impero romano. Saggi vari*, Firenze 2001, 143-160.
- Melotti 2003 = M. Melotti, *Lo scettro di Zeus. Sull'immaginario greco del potere*, in S. Simonetta (a c. di), *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, Bologna 2003, 19-39.
- Momigliano 1980 = A. Momigliano, *Saggezza straniera. L'Ellenismo e le altre culture*, Torino 1980.
- Montana 2012 = F. Montana, *"Sogni di Zeus" e mimesis: Dion. Longin. Subl. 9.14 e Plat. Soph. 266 b-c*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (a c. di), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze 2012, t. II, 567-577.
- Papini 2014 = M. Papini, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.
- Passoni Dell'Acqua 2002 = A. Passoni Dell'Acqua, *Gli editti di liberazione nella letteratura giudaico-ellenistica: intento storico ed apologetico*, «Materia Giudaica» 7, 1 (2002), 55-66.
- Ruffatto 2008 = K.J. Ruffatto, *Raguel as Interpreter of Moses' Throne Vision: The Transcendent Identity of Raguel in the Exagoge of Ezekiel the Tragedian*, «Journal for the Study of the Pseudepigrapha» 17, 2, (2008), 121-139.
- Sanna 2014 = M. Sanna, introduzione a B. Garofalo, *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci*, Milano 2014.
- Scholem 1941 = G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York 1941 (ed. it. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano 1965).
- Scholem 1965a = G. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York 1965 (ed. it. *La Kabbala e il suo simbolismo*, Torino 1980).
- Scholem 1965b = G. Scholem, *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism, and Talmudic Tradition*, New York 1965.
- Scholem 1987 = G. Scholem, *Origins of the Kabbalah*, Princeton 1987 (ed. it. *Le origini della Kabbala*, Bologna 1973 e Bologna 1990).

- Scholem 1991 = G. Scholem, *On the Mystical Shape of the Godhead. Basic Concepts in the Kabbalah*, New York 1991 (ed. it. *La figura mistica della divinità. Studi sui concetti fondamentali della Qabbalah*, Milano 2010).
- Sterling 2014 = G.E. Sterling, *From the Thick Marshes of the Nile to the Throne of God: Moses in Ezekiel the Tragedian and Philo of Alexandria*, in D.T. Runia, G.E. Sterling (eds.), *Studia Philonica Annual: Studies in Hellenistic Judaism*, vol. XXVI, Atlanta 2014, 115-134.
- Tengström 1993 = S. Tengström, *Les visions prophétiques du trône de Dieu et leur arrière-plan dans l'Ancien Testament*, in M. Philonenko (ed. par), *Le Trône de Dieu*, Tübingen 1993, 28-99.
- Van der Horst 1983 = P.W. Van der Horst, *Moses' Throne Vision in Ezekiel the Dramatist*, «Journal of Jewish Studies» 34 (1983), 21-29.

La traduzione della *Hatavat-halom* (‘il miglioramento del sogno’) in giudeo-italiano

Michael Ryzhik
Università di Bar-Ilan

1. *Premessa: la Hatavat-halom e il suo testo nel libro di preghiera ashkenazita*

In alcuni riti di preghiera ebraici esistono testi la cui funzione è quella di “migliorare” i sogni, nel senso cioè di interpretarli in senso positivo. Questa pratica in ebraico è detta *Hatavat-halom*, letteralmente ‘miglioramento del sogno’.

A seconda del rito, questi testi sono composti di brani differenti e sono inseriti all’interno di preghiere diverse. Per esempio, nel rito ashkenazita (almeno già nei *Siddurim* provenienti dall’Europa Centrale e Orientale del Settecento, ma forse prima),¹ il testo della *Hatavat-Halom* si trova alla fine della preghiera mattutina di *Shabarit* ed è costruito in forma di un dialogo tra una persona che ha avuto un sogno che va “migliorato”, cioè interpretato in modo che il suo significato diventi positivo, e i tre “miglioranti”, מטיבים in ebraico. Vediamo l’esempio 1:²

Es. 1

Chi ha visto il sogno e non sa cosa significa si presenta davanti ai tre e dice: הלוא לאלהים פתרונים ספרו נא לי ‘Le interpretazioni appartengono a Dio. Raccontatemele, vi prego’ (*Gen. 40:8*).³

Dopo di ciò il sognante dice: הֲלִמָּא טָבָא הַזֵּאִי ‘ho visto un sogno buono’.

E i tre confermano: הֲלִמָּא טָבָא הַזֵּאִית. טָבָא הוּא וְטָבָא לְהוּי. רַחֲמֵנָּא לְשׁוּנֵיהּ לְטַב. שִׁבַּע. הֲלִמָּא טָבָא הַזֵּאִי ‘buon sogno hai visto. È buono e sarà buono. Misericordioso, rendilo buono. Sette volte decideranno su di esso nei cieli che sarà buono e sia buono. È buono e sarà buono.’

1. Beer 1937.

2. Tratto da *ibid.*, 578-579. Ho tradotto in italiano le didascalie che nel testo originale sono in ebraico; ho invece riportato il testo ebraico o aramaico delle formule, a cui tuttavia faccio seguire la traduzione italiana (di mia responsabilità).

3. Subitoogliamo il nesso evidente tra i testi della *Hatavat-halom* e la storia di Giuseppe.

Il dialogo si svolge in aramaico, “la lingua del popolo semplice”, nella coscienza del periodo talmudico; per la stessa ragione per cui anche la *Ketubbá*, il contratto di matrimonio, è in aramaico, per essere compresa dalle donne, ed anche la premessa alla *Haggadá* pasquale, per essere capita dagli incolti.

Dopo di ciò il “sognante” e i “miglioranti” si scambiano diversi versetti biblici, come per esempio *Ger.* 31:13:

אז תשמח בתולה במחול ובחרים וזקנים יחדו והפכתי אבלם לששון ונחמתים ושמחתים
מיגונם

Allora la vergine gioirà nella danza, e giovani e vecchi insieme. E cambierò il loro lutto in gioia, li consolerò e li rallegrerò dopo tanto dolore.

I versetti costituiscono il seguito del dialogo tra il “sognante” e i “miglioranti”.

2. Hatavat-halom *nel* Talmud

Il testo precedente, di ambito ashkenazita, e la sua recitazione in forma di dialogo tra il ‘sognante’ e i tre ‘miglioranti’, è basato su un passo della *Gemará* nel trattato *Berabot* 55*b*.

Un altro testo (più diffuso in vari riti ebraici) dedicato al “miglioramento del sogno” si basa sulla stessa *Gemará* in *Berakhot* 55*b*:

Es. 2

האי מאן דחזא חלמא ולא ידע מאי חזא ליקום קמי כהני בעידנא דפרסי ידיהו ולימא הכי
רבש"ע אני שלך וחלומותי שלך חלום חלמתי ואיני יודע מה הוא בין שחלמתי אני לעצמי
ובין שחלמתי לי חבירי ובין שחלמתי על אחרים אם טובים הם חזקם ואמצם כחלומותיו של
יוסף ואם צריכים רפואה רפאם כמי מרה על ידי משה רבינו וכמרים מצרעתה וכחזקיהו
מחליו וכמי יריחו על ידי אלישע וכשם שהפכת קללת בלעם הרשע לברכה כן הפוך כל
חלומותי עלי לטובה ומסיים בהדי כהני דעני צבורא אמן.

Chi ha visto un sogno e non sa che cosa ha visto, si presenterà davanti ai *kobanim* quando essi stendono le braccia [*benedicono il popolo durante la preghiera*] e dirà: “Signore del mondo, io sono tuo e i miei sogni sono tuoi, ho sognato il sogno e non so cosa significa; sia che abbia sognato io di me stesso, sia che abbiano sognato i miei amici di me e sia che abbia sognato io di altri, se essi [*i sogni*] sono buoni, confermali e rafforzali come i sogni di Yosef e se hanno bisogno di cura [*miglioramento*], curali come le acque di Mara per mano di Moshé Rabbenu e come Mariam dalla sua lebbra e come Hizkia dalla sua malattia e come le acque di Jerico per mani di Elisha⁶ e come hai rovesciato la maledizione di Bil’am HaRasha⁶ in benedizione così rovescia tutti i miei sogni in bene” e finisce insieme con i *kobanim* quando la congregazione risponde “Amen”.

Vorrei sottolineare il termine *rovesciare* (שהפכת [...] הופך) che troviamo nel testo, perché, come vedremo, questo “rovesciamento” avrà la sua importanza nella traduzione giudeo-italiana.

Anche questo testo è entrato in alcuni riti, compresi quelli ashkenazita e yemenita, e viene pronunciato, in accordo con la prescrizione delle *Gemara*, durante la benedizione dei *kobanim* nel corso della preghiera mattutina, *Shaharit*.

3. Il testo della *Hatavat-halom* nel rito italiano (secondo il Rito di Fano)

Nel rito italiano troviamo un testo ibrido, a metà tra quelli degli esempi precedenti (ambidue, come ho detto, basati sul trattato talmudico *Berakbot*).

Cito come esempio 3 la traduzione giudeo-italiana della *Hatavat-halom* secondo l'edizione stampata a Fano nel 1506 (alle pagine 6b-7b). Riporto, passaggio dopo passaggio, rispettivamente: il testo giudeo-italiano in caratteri ebraici, la sua traslitterazione in caratteri latini, il testo ebraico di rito italiano.⁴

Il testo comincia con la preghiera dell'esempio 2 e prosegue con i versetti biblici che nella *Gemará* e nel rito ashkenazita seguono il dialogo dell'esempio 1, con inserzioni di piccole preghiere, come יהי רצון מלפניך, ‘sia volontà da te’. Noi ci occupiamo del testo giudeo-italiano, perciò questo precede l'originale ebraico. Per ragioni di spazio, ometto i luoghi in cui si trovano le lunghe sequenze di versetti biblici:

Es. 3.

[Il titolo (presente solo in giudeo-italiano)]

דפואי דיציי קנויטטי חלומות:

Da poi dice questi *halomot*:

[La preghiera iniziale (= es. 2, con aggiunte)]

(1) סיניורי די טוטי לי עולמות איאו סו טואו אי לי סונורה מיאי סו טואי:

Siniore de tutti li *'olamot* io so tuo e li sonora mei so toi

רבון כל העולמים אני שלך וחלומתי שלך

(2) סונורה אי מיסונאי אי גון סאצו קי סונו איסי:

Sonora i mesonai e non saccio che sono essi

4. Secondo Luzzatto 1866. Il testo è fondamentalmente identico in tutti i manoscritti medievali.

חלומות חלמתי ואיני יודע מה הם:

(3) סיאָה פֿינצִימִינְטוּ דָה דִינאַנצִי טי דומִידִית דִית מִיאָו אִי דִית דִי לִי פֿטָרי מִיאִי קִי טוֹטי לִי סוֹנֹרָה קִי מִיסוֹנָאִי אִיאָו פִיר לִפֿינצוֹנִי מִיאָה אָו קִי סוֹנָאָרוֹ אֶלְטָרי פִיר מִי:

Sia piacemento da denanzi te Domedet Det mio e Det de li patri mei che tutti li sonora che mesonai io per laperzona mea o che sonaro altri per mi.

יֵה רצוֹן מִלפֿנִיךָ ה' אֱלֹהֵי וּאֱלֹהֵי אֲבוֹתַי שְׁכַל הַחֲלוֹמוֹת שְׁחֲלַמְתִּי אֲנִי אִו שְׁחֲלַמוֹ אַחֵרִים עָלַי

(4) סִי נִילָה נוֹטִי קְנוִי־סָטָה סִי נִילִי נוֹטִי אֶלְטָרי:

si nella notte questa si nelli notte altri

בֵּין בִּלְיֵלָה הַזֶּה בֵּין בִּלְיֵלוֹת אַחֵרוֹת:

(5) לִי סוֹנֹרָה בּוֹנִי אִינְפֹרְטִישִׁי אִיסִי אִי קוֹנְפֹרְצָה אִיסִי קוֹמִי לִי סוֹנֹרָה סוֹאִי דִי יוֹסֵף לֹו צְדִיק אִי סִי אָנוּ בִיסוֹנִיו דִי מִידִיצִינָה גְנוֹרִישִׁי אִיסִי קוֹמִי לֶאֱקוּוִי דִי מְרָה פִיר מֶאֱנִי דִי מִשָּׁה אִי קוֹמִי לֶאֱקוּוִי דִי יְרִיחוֹ פִיר מֶאֱנִי דִי אֶלִישֶׁע אִי קוֹמִי מְרִים דִי לָה לִיבְרוֹסִיאָה סוֹאָה אִי קוֹמִי נַעֲמָן דִי לָה לִיבְרוֹסִיאָה סוֹאָה אִי קוֹמִי חֲזַקְתֵּהוּ דִי לָה מֶאֱלִטִיאָה סוֹאָה:

Li sonora boni infortisci essi e conforza essi come li sonora de Yosef lo *Tsadik* e si anno bisogno de medicina guarisci essi come lacque de Mara per mane de Moshe e come lacque de Yericho per mane de Elisha e come Miriam de la lebbrosia soa e come Na'aman de la lebbrosia soa e come Hizkiyahu de la malattia soa

הַחֲלוֹמוֹת הַטּוֹבִים חֲזַקֵם וְאִמְצֵם כַּחֲלוֹמוֹתַי שֶׁל יוֹסֵף הַצְדִיק וְאִם צְרִיכִים רְפוּאָה רְפוּאָה כְּמִי מֶרָה עַל יְדֵי מִשָּׁה וְכְמִי יְרִיחוֹ עַל יְדֵי אֶלִישֶׁע וְכְמִרִים מְצַרְעָתָהּ וְכַנְעַמָן מְצַרְעָתָהּ וְכַחֲזִיקָהּ מִחֲלוֹ

(6) אִי קוֹסִי סִיאָה פֿינצִימִינְטוּ דִינאַנצִי טִי דוּמִידִית דִית מִיאָו אִי דִית דִי לִי פֿטָרי מִיאִי קִי רִוּוֹלְטִי אָמִי טוֹטי לִי סוֹנֹרָה רִיאִי דָה מֶאֱלִי אֲבִינִי קוֹמִי קִי רִיוּוֹלְטִסְטִי לְמֶאֱלִידִיצוֹנִי דִי בִלְעָם לֹו רִשַׁע אֲבִינִידִיצוֹנִי סוֹפְרִי אִי־שְׂרָאֵל קוֹמִי דִיצִי לֹו פֶסוּק אִי נֹון וּוּלְצִי דוּמִידִית דִית טוּאָו אֶאִינְטִינִירִי אֲבִלְעָם אִי רִיוּוֹלְטָאוֹ דוּמִידִית דִית טוּאָו אָטִי לָה מֶאֱלִידִיצוֹנִי אֲבִינִידִיצוֹנִי קִי אָמָאוֹ טִי דוּמִידִית דִית טוּאָו:

E cosi sia piacemento dadenanzi ti Domedet Det e Det de li patri mei che revolti a-mi tutti li sonora rei da male abene come che revoltasti lamaledezone de Bil'am lo *Rasha'* a-benedizone sopra a-Israel come dice lo *pasuq* "e non volze Domedet Det tuo a-entennere a-Bil'am e revoltao Domedet Det tuo a-ti la maledazione a-benedizone che amao ti Domedet Det tuo" (*Dt.* 23:6):

ובכן יהי רצון מלפניך ה' אלהי ואלהי אבותי שתהפוך לי כל החלומות הרעים מרעה לטובה עלי כמו שהפכת קללת בלעם הרשע לברכה על ישראל שנאמר ולא אבה ה' אלהיך לשמוע אל בלעם ויהפוך ה' אלהיך לך את הקללה לברכה כי אהבך ה' אלהיך:

[La prima catena di versetti biblici (= es. 1)]

(7) אִין טָאנוּ סִיאֲלִיגְרָהּ לְצִיטָה נִילִי סוֹנוֹרָה: אִי לִי יוֹיְנִי אִי לִי וּיְקִי אִין צִימוֹרָה אִי רִיוּלְטָרְאִי לְטְרִיסְטִיצִי לִורִי אָה אֲלִיגְרִיצִי אִי רִיקוֹנְצוֹלְרְאִי אִיסי אִי אֲלִיגְרְאִי אִיסי דִּילְמֵאֲלִיגְוִיָּאָה לִורִי:

En tanno si-allegrara la-zitta nelli sonora e li ioveni e li vecchii en cemora e revoltarajo la-tristezzi loro a allegrezze e reconzolorajo essi dela-malenconia loro (*Ger.* 31:13)

ובחורים וזקנים יחדיו והפכתי אבנם לששון ונחמתים אז תשמח בתולה במחול ושמחתים מיגונם

(8) רִיוּלְטָטְסִי לִו לְמִינְטוּ מִיאוּ אֲסוֹנוֹרָה אָמִי אֲפְרִיסְטִי לִו סְקוּ מִיאוּ אִי צִינְיִסְטִי מִי אֲלִיגְרִיצִי

Revoltasti lo lamento mio a-sonora a-mi apresti lo sacco mio e ceniasti mi allegrezzi (*Sal.* 30:12)

הפכת מספדי למחול לי פתחת שקי ותאזרני שמחה

[Il primo מלפניך יהי רצון ("Sia volontà da te")]

(9) אִי קוֹסִי סִיאָה פְּנִיצִימִינְטוּ דֵה דִינֵאנְצִי טִי דוּמִידִית דִית מִיאוּ אִי דִית דִי לִי פְטָרִי מִיאי קִי סְקוֹנְפִירָה מִי אִי טוּטוּ קוֹוִילוּ קִי אִי אָמִי דְמוֹרְטִי קוּמִי קִי סְקוֹנְפִרְסְטִי יְהוֹנָטָן פִּילִיוּ דִי שְׂאוּל דֵה מוֹרְטִי פִיר מָאנִי דִי לִו פּוּפּוֹלוּ

E cosi sia piacemento da denanzi ti Dometet Det mio e Det de li patri mei che sconpera mi e tutto quello che e a-mi da-morte come che sconperasti Yehonatan figlio de Shaul da morte per mane de lo popolo

ובכן יהי רצון מלפניך ה' אלהי ואלהי אבותי שתפדה אותי ואת כל אשר לי ממות כשם שפדית את יונתן בן שאול ממות על ידי העם

(10) קִי דִיצִי לִו פֶּסוּם אִי דִיסי לִו פּוּפּוֹלוּ אֲשְׂאוּל סִי יְהוֹנָטָן מוֹרִירָה קִי פִיצִי לֵה סְאֲלוּיִצִיאוּנִי גְרָנִי קוֹוִיסְטָה אִין יִשְׂרָאֵל דִי לְאֲדִיקָה קוֹוסָה אָמִי ווִינוּה דוּמִידִית סִי קְדִירָה דִילִי קְפִילִי דִי לִו קְאָפּוּ סוּאוּ אִין טִירָה קִי קוֹן דוּמִידִית פִיצִי לְדִי קוֹוִישְׂטָה אִי סְקוֹנְפִרְאִרוּ לִו פּוּפּוֹלוּ יְהוֹנָטָן אִי גוֹן מוֹרִיוּ

che dice lo *pasuq* "e disse lo popolo a-Shaul se Yehonatan morera che fece la salvazione granne questa in Israel deladica cavosa a-mi viva Dometet se cadera delli capelli de lo capo suo in terra che con Dometet fece la-di questa e sconparara lo popolo Yehonatan e non morivo" (*1Sam.* 14:45)

שנאמר ויאמר העם אל שאול היונתן ימות אשר עשה הישועה הגדולה הזאת בישראל
חלילה חי ה' אם יפול משערת ראשו ארצה כי עם אלהים עשה היום הזה ויפדו העם את
יונתן ולא מת:

[La seconda catena di versetti biblici (= es. 1)]

(11) סְקוּנְפִירָה אִין פְּצִי לְאַנְיָמָה מִיָּאָה דְּאַיִנְפִירָה מִי קִי אִין מוֹלְטִי פּוֹרוֹ קוּמִיקוּ:

Sconpera in pace lanima mea da-enfera mi che en molti foro comeco (*Sal.*
55:19)

פדה בשלום נפשי מקרב-לי כי ברבים היו עמדי [תה' נה יט]:
[...]

[Il secondo רצון מלפניך ("Sia volonta da te")]

(12) אִי קוֹסִי סִיָּאָה פְּיָצִימִינְטוֹ דְּדִינְאַנְצִי טַ דּוּמִידִית דִּית מִיאוֹ אִי דִית דִּי לִי פְּטָרִי
מִיֵּאִי קִי סִיָּאָה לְפָרְטִי מִיָּאָה אִי לְפָרְטִי דִּי לְרִידִי מִיָּאָה אִי לְרִידִי דִּי לְרִידִי מִיָּאָה קוֹן קְנוּיִלִי קִי
פְּאוֹ קְנוּיִסְטוֹ קִי נוֹן סִיִּסְמוֹנִינּוֹ אִיִּסְנְפִירִי אִי נוֹן סִינוּיִרְגוּנְיִרְנּוֹ אִיִּסְנְפִירִי אִי נוֹן סִינוּיִרְגוּנְיִרְנּוֹ
אַסִיקוֹלוֹ אִי אִסִינְפִירִי:

E così sia piacimento dadenanzi ti Dometet Det mio e Det de li patri mei
che sia la-parte mea e la-parte de la-rede mea e la-rede de la-rede mea con
quelli che fao questo che non se-smovenno a-senpre non se-vergognaranno a-
senpre e non se-vergognaranno a-secolo e a-senpre

ובכן יהי רצון מלפניך ה' אלהי ואלהי אבותי שיהא חלקי וחלק זרעי וחלק זרע זרעי
עם עשה אלה אשר לא ימוטו לעולם ולא יכלמו לנצח ולא יבשו עדי עד:

[La terza catena di versetti biblici (= es. 1)]

(13) דּוּמִידִית פֶּסְטוּרִי מִיאוֹ נוֹן מְנַקְרֵאִיו אִין אַוּיִטְקוֹלוֹ דִּי אִירְנוֹרָה פְּאוֹ אַקוּמֵאֲרִי
סוּפְרִי אַקוּוִי דִּירִפּוֹסְמִינְטוֹ מִינְהָ מִי:

Dometet pastore mio non mancarajo in avetacolo de ervara fao accomare
sopre acque de-reposamento mena mi (*Sal.* 23:1)

מזמור לדוד ה' רעי לא אחסר: בנאות דשא ירביצני על מי מנוחות ינהלני: [...]

(14) אִיִּצִיָּאָה קְנוּאֵנוּ יִרְאִיוֹ גִילִי נוֹאֵלִי דִילָה אִוְמִרִיָּאָה דִּי מוֹרְטָה נוֹן טִימִירֵאִיוֹ דִּי
מֵאֵלִי: קִי טוֹ סִי קוּמִיקוֹ לֹו רִיפּוֹסְמִינְטוֹ טוּאוֹ אִי לֹו סְפוּנְצִילוֹ טוּאוֹ אִיִּסִי רִיקוּנְצוֹלְרָאֵנוּ מִי:

ezia quando jirajo nelli valli della ombra de morta non temerajo de male che
tu si comeco lo reposamento tuo e lo sponzolo tuto essi reconzolaranno mi
(*Sal.* 23:4)

גם כי אלך בגיא צלמות לא אירע כי אתה עמדי שבטך ומשענתך המה ינחמני: [...]

(15) אי סיאנו ליפרוולי מיאי קנויסקי קי מי ארפניטאי די נאנצי דומידיט אפריסו
אדומידיט דית נוסטרו די אי נוטה פיר פארי לראשוני די לו פופולו סואו ישראל קווסה די
אין די סואה: פיר פארי אספירי אטוטי לי פופולי די לטינה קי דומידיט איסו אי דית נון ציני
פיר:

E siano li-parole mei questi che mi arappiitai de nanzi Dometet appresso a-
Dometet Det nostro di e notte per fare la-rascione de lo popolo suo Israel
cavosa di en di soa: Per fare a-sapere a-tutti li popolo de la-terra che
Dometet e Det non ce-ne piu (1Re 8:59):

ויהיו דברי אלה אשר התחננתי לפני ה' קרובים אל ה' אלהינו יומם ולילה לעשות
משפט עבדו ומפשט עמו ישראל דבר יום ביומו: למען דעת כל עמי הארץ כי ה' הוא האלהים
אין עוד:

4. *Il testo della Hatavat-halom nei manoscritti dei volgarizzamenti e il modo di tradurre dall'originale ebraico*

Il testo ebraico di questo “miglioramento del sogno” si trova sin dai tempi antichi nei manoscritti dei libri di preghiera secondo il rito italiano e nelle edizioni stampate, a cominciare dall'*editio princeps* di Casal Maggiore del 1486.⁵

Il suo posto è all'inizio del *Siddur*, tra le *baqqashot*, ‘richieste’, che precedono la preghiera mattutina.

La traduzione giudeo-italiana, oltre che nel rito di Fano del 1506,⁶ si trova in due manoscritti del rito italiano volgarizzato in giudeo-italiano:⁷

Q3 = Ms. JTS Mic. 4076, scritto nel Quattrocento (prima del Q1), toscano-umbro.

Q1 = Ms. Parma de' Rossi ital. 7, scritto nel 1484 a Firenze o vicino.

Le traduzioni giudeo-italiane sono simili tra loro, ma non identiche. Il confronto conferma due principali conclusioni sul modo di tradurre e di trasmettere la “tradizione della traduzione”: esiste una tradizione comune di volgarizzare il *Siddur*, ma ogni particolare traduzione era composta *ad hoc*, dalla viva voce del dettato o dalla simultanea traduzione del testo ebraico.

5. Su questa edizione vedi Piattelli 2012; sulla lingua ebraica di questa edizione, Ryzhik 2012.

6. *Rito di Fano* 1506.

7. Sui volgarizzamenti medievali e rinascimentali del *Siddur* vedi Cassuto 1930; Ryzhik 2007; Ryzhik 2013.

Ci sono indizi chiari che la traduzione fosse confezionata a partire dal manoscritto ebraico (e non necessariamente copiata dal manoscritto giudeo-italiano). Per esempio, nel manoscritto Q1 il titolo è scritto in questo modo:

קי סי הלומיאסי חלום קי דוביטסי דאיסו אי בונו דפארי תענית קי קוסי א"ר אָנו דייטו
 חכמים קי לו תענית דבורה לו חלום ריאוי סי קומי דבורה לו פוקו לשטופה אי לו [א52]
 תענית קולה תשובה אי לה תפלה פאנו באריקארי למאלה גזרה אי לדימאני דיקה קנוישטה
 תפלה צואי רבון כל העולמים

Chi se halomiasse halom che dubitasse de-esso e bono de-fare *ta'anit* che cosi – A.R. (*Alef Resh*) – anno detto hahamim che lo ta'anit devora lo halom reo si come devora lo foco la-štoppa e lo ta'anit colla tešuva e la tefilla fanno varicare la-mala ghezira e la-demane deca quešta tefilla cioe Rabbon kol ha-‘olamim

Alef resh sono le iniziali lettere delle parole ebraiche אמרו רבותינו (*'ameru rabotenu*) ‘dissero i nostri maestri’ e sono presente nell’originale versione ebraica; cioè erano copiate dal manoscritto ebraico.⁸

Un altro caso appare in uno dei versetti biblici citati nel rito di Fano. (1*Chr.* 12:18):⁹

אי ספירטו נויסטיו עמשאי קאפו די ברונזי אטי דוד אלו פופולו טואו פילין דיש פאצי:

E spirito vestivo Amashay capo di baroni a-ti David allo **popolo tuo** figlio de-Yishay pace

ורוח לבשה את עמשי ראש השלישים לך דויד ועמך בן ישי שלום:

Nel testo ebraico compare עמך *'immeka*, ‘con te’, che nel testo non vocalizzato potrebbe essere letto עמך *'ammeka*, ‘popolo tuo’, e così è successo nel rito di Fano.

Ci sono anche rari errori fonetici, che potrebbero essere causati dalla traduzione dalla lettura di chi detta ad alta voce il testo ebraico, per esempio, nel rito di Fano (= riga 11 nell’es. 3), in uno dei versetti biblici citati:

איציאה קוואנו ייראיו גילי נואלי דילה אומריאה די מורטה נון טימיראיו די מאל: קי
 טו סי קומיקו לו ריפוסמינטו טואו אי לו ספונצילו טואו איסי ריקונצולראנו מי:

ezia quando jirajo nelli valli della ombra de morta non temerajo de male che tu si comeco lo **reposamento** tuo e lo sponzolo tuto essi reconzolaranno mi (*Sal.* 23:4)

8. Su simili casi nei volgarizzamenti del *Siddur*, cf. Ryzhik 2008.

9. Infatti, nel colofone alla fine di questa edizione sta esplicitamente «*truslatato per man di R. Ya'aqov Israeli*».

גם כי אלך בגיא צלמות לא אירע כי אתה עמדי שבטך ומשענתך המה ינחמני:

La parola *shevet*, con ט *ṭet*, ‘scettro’, è tradotta *riposamento*, come se fosse scritto *שבח shevet* con la *tav*.

In Q1 e Q3 troviamo una prova che i volgarizzamenti del rito di preghiera, almeno ufficialmente, furono fatti per le donne:

(Fano) סיניורי די טוטי לי עולמות איאו סו **טואו** אי לי סונורה מיאי סו טואי

Siniore de tutti li ‘*olamot* io so **tuo** e li sonora mei so toi

רבון כל העולמים סיניורי דטוטי לי עולמים איאו סו **טואה** אי לי חלומות מיאי סונו דאטי.

Rabbon kol ha-‘olamim io so **toa** e li *halomot* mei sono da-ti

רבון כל העולמים סיניורי דטוטי לי עולמים איאו סו **טואה** אי לי חלומות מיאי סונו דטי

Rabbon kol ha-‘olamim Siniore de-tutti li ‘*olamim* io so **toa** e li *halomot* mei sono da-ti

רבון כל העולמים אני שלך וחלומותי שלך

Vediamo che nel Q1 e Q3 si tratta di forma femminile *toa*; nel rito di Fano fu corretta per consuetudine con la forma maschile *tuo*.

5. *Alcune particolarità linguistiche*

La lingua in tutte e tre le fonti, Fano, Q1 e Q3 contiene molte forme giudeo-italiane tipiche: perzona,¹⁰ saccio,¹¹ jirajo, revoltarajo,¹² fao,¹³ simunia (= *corruzione*),¹⁴ tristezze (*al singolare*), allegrezze (*al singolare*)¹⁵ e molte altre. Accennerò a due sole particolarità linguistiche.

10. Cuomo 1974, 137; Cuomo 1988, 26, 39.

11. *ibid.*, 67.

12. *ibid.*, 59.

13. *ibid.*, 58; Sermoneta 1974, 84.

14. Debenedetti Stow 1990, 246; Ryzhik 2013, 237-238.

15. Ryzhik 2007, 11.

5.1. Diminuzione della componente ebraica con il tempo, dal Q3 a Fano¹⁶

La componente ebraica è rara nei volgarizzamenti, e i volgarizzamenti del *Siddur* generalmente non fanno eccezione in questo. Nel nostro testo, al contrario, la componente ebraica è forte, e ciò forse si può motivare con la volontà della traduzione di aderire al senso quasi magico del testo di partenza.

Col tempo, tuttavia, per agevolare la comprensione da parte della gente più semplice, vista la natura di “scioglimento” di un possibile futuro negativo, di predizione, del testo, la componente italiana aumenta a discapito di quella ebraica. Solo un esempio per mostrare la diminuzione della componente ebraica con il tempo:

חלומות איאו איו חלומיאתי אי נון [סאצו] קי סי סי אנו איסי. (Q3)

Halomot io ajo *halomiati* e non [saccio] che se siano essi

חלומות אייו סונאיטי אינון סאצו קי סיסיאנו איסי. (Q1)

Halomot ajo *sonati* e-nnon saccio che se-siano essi

סונורה אי מיסונאי אי נון סאצו קי סונו איס (Fano)

Sonora i me-*sonai* e non saccio che sono essi

חלומות חלמתי ואיני יודע מה הם:

Nella traduzione della frase חלומות חלמתי ואיני יודע מה הם vediamo come la componente romanza nella traduzione delle parole chiave ‘sogno’, ‘sognare’, prenda gradualmente il posto della componente ebraica.

5.2 Traduzione rovesciata

Un altro fenomeno che troviamo nel rito di Fano è la traduzione “rovesciata”, come accennavo prima, delle parole ebraiche: le parole si traducono con il rovesciamento, capovolgimento, delle lettere di ogni parola. Per esempio, *maḥol* ‘danza’ > *halom* ‘sonora’ (= sogno), nel rito di Fano:

אין טאנו סיאלִיגְרָה לְצִיטָה נִילִי סוֹנֹרָה

En tanno si-allegrara la-zitta nelli *sonora* (*Ger.* 31:13)

אז תשמח בתולה במחול

16. Sulla componente ebraica nel giudeo-italiano rinascimentale si veda Mayer Modena 1999.

Nell'originale ebraico sta מחול *mahol*, 'danza, ballo', e così è tradotto nei Q1 e Q3. Invece il traduttore del rito di Fano, R. Ya'qov Israeli [Finzi], traduce assecondando la domanda di rovesciare il sogno e secondo lo spirito dei giochi linguistici molto caratteristici degli ebrei (e non solo ebrei) italiani,¹⁷ חלום > מחול = 'sonora'. Ugualmente nella traduzione del versetto *Sal.* 30:12:

ריוולטסטי לו למינטו מיאו אַסונורה אַמי אַפּריסטי לו סקו מיאו אי צינגיטטי מי אליגריצי

Revoltasti lo lamento mio a-sonora a-mi apresti lo sacco mio e cenasti mi allegrezzi (*Sal.* 30:12)

(Originale ebraico) הפכת מספדי למחול לי פתחת שקי ותאזרני שמחה

Qui nel versetto stesso si trova la richiesta di "revoltare". Un altro esempio dello stesso fenomeno:

סקונפירא אין פצי לאנימה מיאה דאינפירא מי קי אין מולטי פורו קומיקו:

Sconpera in pace lanima mea da-enfera mi che en molti foro comeco (*Sal.* 55:19)

(Originale ebraico) פדה בשלום נפשי מקרב-לי כי ברבים היו עמדי:

La parola קרב *q^rav*, 'vicino' [*mi-q^rav* = 'da vicino'], è rovesciata e concepita come קבר *qever* 'tomba, fossa' e tradotta 'inferi'. Non ho trovato simili traduzioni rovesciate in nessuna altra parte del rito di Fano.

6. Conclusioni

Riassumendo, abbiamo visto la traduzione giudeo-italiana del "miglioramento del sogno", il testo nella sua forma specifica particolare del rito italiano, e un po' abbiamo parlato della sua trasmissione, del modo di tradurlo, del suo sviluppo nel corso del tempo e del particolare modo di tradurre rovesciando la parola, una delle moltissime manifestazioni della propensione al gioco linguistico degli ebrei d'Italia.

17. Cf. p.es. Pagis 1986, 46, 60.

Bibliografia

- Beer 1937 = *Siddur Seder 'Avodat Isra'el*, a c. di Z. Beer, Berlin 1937 (rist. Redelheim 1868).
- Cassuto 1930 = U. Cassuto, *Les traductions judeo-italiennes du ritual*, «Revue des Etudes Juives», 89 (1930), 260-281.
- Cuomo 1977 = L. Cuomo, *Antichissime glosse salentine nel codice ebraico di Parma, De Rossi 138*, «Medioevo romanzo» 4 (1977), 185-271.
- Cuomo 1988 = L. Cuomo, *Una traduzione giudeo-romanesca del libro di Giona*, Tübingen 1988.
- Debenedetti Stow 1990 = S. Debenedetti Stow (a c. di), *Yebuda ben Mosbe ben Daniel Romano, 14th cent. La chiarificazione in volgare delle "espressioni difficili" ricorrenti nel Mishneh Torah di Mose Maimonide: glossario inedito del XIV secolo*, Roma 1990.
- Luzzatto 1866 = *Makẓhor kol ha-shana kefi minbag kehillat qodesh Italyani*, a c. di S.D. Luzzatto, Livorno 1866.
- Mayer Modena 1999 = M. L. Mayer-Modena, *La composante hebraïque dans le judeo-italien de la Renaissance*, in Sh. Morag, M. Bar-Asher, M. Mayer Modena (a c. di), *Vena Hebraica in Judaeorum Linguis*, Milano 1999, 93-107.
- Pagis 1986 = D. Pagis, *A Secret Sealed*, Jerusalem 1986 (in ebraico).
- Piattelli 2012 = A.M. Piattelli (a c. di), *Studies on the Mahzor according to the Italian Rite*, Jerusalem 2012 [= *Italia, Supplement Series*, 4], 115-144 (in ebraico).
- Rito di Fano 1506 = *Siddur di tutto l'anno, traslato per man di R. Ya'qov Israeli [Finzi]*, Fano 1506 (nella stampa di [Gershom] Soncino).
- Ryzhik 2007 = M. Ryzhik, *The Linguistic Traits of the Judeo-Italian Prayer Book Translation according to the Fano Edition, 1506*, «Italia» 17 (2007), 7-17 (in ebraico).
- Ryzhik 2008 = M. Ryzhik, *Lessico delle traduzioni dei testi liturgici ebraici in dialetti giudeo italiani*, in E. Cresti (a c. di), *Prospettive nello studio del lessico italiano, Atti del IX Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana*, Firenze 2008, 165-72.
- Ryzhik 2012 = M. Ryzhik, *The Prayer Book According to the Italian Rite, the Soncino Edition and the Tradition of the Vocalization*, in Angelo Mordecai Piatelli (a c. di), *Studies on the Mahzor according to the Italian Rite*, Jerusalem 2012 [= *Italia, Supplement Series*, 4], 115-144 (in ebraico).

Ryzhik 2013 = M. Ryzhik, *Preliminaries to the Critical Edition of the Jewish-Italian Translation of the Siddur*, «Journal of Jewish Languages» 1 (2) (2013), 229-260.

Sermoneta 1974 = J. B. Sermoneta (a c. di), *Un volgari~~zz~~amento giudeo-italiano del Cantico dei Cantici*, Firenze 1974.

“Per l’uomo che vuole vedere sua moglie in sogno”:
formule magiche e incantesimi
dal Medioevo giudeo-francese

Erica Baricci
Fondazione UniverMantova

Abramo disse: “Signore dell’Universo,
ho consultato il mio oroscopo
e non è destino che io abbia un figlio”.
E Dio esclamò: “Bando alla tua astrologia!
I pianeti non hanno influenza su Israel!”
Talmud Bavli, Shab. 156a

1. *Magia e parola*

Nel *Talmud*, e precisamente nel Trattato *Shabbath* (156a), i saggi discutono se Israele sia soggetto o no ai poteri dell’astrologia. Mentre R. Haninah sostiene di sì, R. Yohannan afferma che אין מזל לישראל (“non esiste influenza astrale per Israele”), poiché è detto: “non imparate la via delle Nazioni e non vi sgomentate ai segni del Cielo, perché le Nazioni se ne sgomentano” (*Ger. 10:2*).

Anche Rav concorda con R. Yohannan. Spiega perché Israele non sia soggetto all’influenza degli astri con una storia basata su *Gen. 15:3-5*. Secondo questo passo biblico, il Signore disse ad Abramo “mira il cielo e conta le stelle, se puoi (...) così sarà la tua stirpe” (*Gen. 15:5*), ma Abramo si lamentava: “Signore dell’Universo, il servo nato in casa mia sarà mio erede!” (*Gen. 15:3*). “No”, lo corresse Dio, “sarà tuo erede chi uscirà dalle tue viscere” (*Gen. 15:4*). A quel punto, secondo Rav Abramo replicò: “ho consultato il mio oroscopo e no, non è destino che io abbia un figlio”. E Dio esclamò: “Bando alla tua astrologia! I pianeti non hanno influenza su Israel”.¹

Nonostante l’ammonimento divino, l’astrologia, l’oniromanzia, oroscopi e ogni genere di pratica magica erano diffusi nella quotidianità del popolo ebraico sin dall’Antichità. Questo fatto appare evidente proprio già nel *Talmud*, laddove si legittima una serie di pratiche che potremmo definire “magiche”, mentre se ne condannano altre, nel tentativo di inquadrare un fenomeno che doveva

1. *Talmud Bavli, Shab. 156a*. La traduzione italiana segue Cohen 2011, 330.

essere molto esteso.² E come potrebbe essere altrimenti? Tutte le civiltà, soprattutto nelle “epoche di angoscia”, si dedicano alla magia.

In questo saggio, parlerò di “sogno” e di “surreale” nella Letteratura Ebraica in rapporto alla loro componente magica. L’argomento, come si può ben immaginare, è vastissimo.

Di Ebraismo e Magia si può trattare a innumerevoli livelli, attraversando argomenti infiniti e di grande complessità: da temi pertinenti al folklore – per esempio le credenze legate al malocchio o in generale alla superstizione popolare – passando per la demonologia e la divinazione, fino a giungere alla numerologia o addirittura all’elemento magico presente nel misticismo ebraico.³

A questo proposito, si pensi alla “mistica della *merkavāh*”, la visione del carro col trono divino, che nasce da una lettura esoterica già antica del I Capitolo di Ezechiele.⁴ Questa corrente di pensiero trovò presto sviluppo nella cosiddetta letteratura di “piccoli e grandi *Hekhalot*”, i sette ‘Palazzi’ o meglio, ‘Atri’, attraverso cui il mistico passa per giungere alla sfolgorante visione divina. Sul suo cammino, sempre più irto di ostacoli, egli tiene a bada i custodi delle porte, angeli e demoni, attraverso un sigillo magico: la conoscenza del loro nome.

Più si avanza, più il semplice sigillo non basta, le formule per vincere le resistenze nella ascesa alla visione diventano sempre più lunghe e complesse e, come dice Gershom Scholem,

con lo scemare dell’energia psichica, diventa sempre più forte la tensione magica, sempre più viene accentuato il valore del gesto di esorcismo, fino a che alla fine pagine e pagine sono riempite da una sequela di parole – per noi prive di senso – che dovrebbero servire all’iniziato come parole d’ordine per far aprire le porte chiuse (Scholem 1993, 60).

Questa breve digressione è funzionale, nella mia argomentazione, a introdurre una delle questioni che sfiorerò in queste pagine, ovvero il rapporto tra magia e linguaggio.

Per la precisione, in questa sede mi occuperò di “pratiche magiche”, dall’oniromanzia fino all’esorcismo, nel loro legame con la vita quotidiana e con la lingua degli ebrei francesi del XIII secolo. Questi, come tutti, a quell’epoca e non solo, vivevano il “surreale” nella loro esistenza come un fatto “reale” e

2. Cf. Cohen 2011, 328 ss., ma anche l’intevento della professoressa Mayer Modena in questo stesso volume.

3. Impossibile in questa sede dare conto dell’infinita bibliografia sull’argomento. Si rimanda al prezioso Trachtenberg 1939, sicuramente datato, ma ancora valido per la vastità dei suoi riferimenti (soprattutto per quanto concerne il mondo ashkenazita); agli studi sulla magia ebraica antica: Naveh–Shaked 1985; Naveh–Shaked 1993; Bohak 2008; agli studi sui testi magici della *Genizah* del Cairo: Schiffman–Swartz 1992; Schäfer–Shaked 1994-1999 e rispettive bibliografie.

4. Per un’ampia conoscenza della questione, qui solo superficialmente accennata, è d’obbligo almeno il rinvio al fondamentale Scholem 1993 (in particolare il cap. II: “La mistica della Merkavā e la gnosi ebraica”).

cercavano di risolvere una serie di problemi, alcuni molto pratici, altri più complessi, attraverso il ricorso a formule magiche, incantesimi, amuleti e ricette bizzarre.

Parlando di magia e Medioevo giudeo-francese, due sono gli ambiti su cui porre attenzione: la pratica magica di per se stessa, che è questione pertinente al folklore; la formula magica, che a volte impiega, a fianco della lingua ebraica, il francese.

Nella Francia del XIII secolo, infatti, gli ebrei scrivevano perlopiù in ebraico, ma si esprimevano in francese, o meglio in “giudeo-francese”, se pensiamo che la varietà da loro parlata fosse almeno minimamente caratterizzata in senso ebraico – fatto che, tuttavia, è difficile ricostruire nella sua interezza.⁵ Soprattutto dal XIII secolo, gli ebrei di Francia composero anche alcuni testi in giudeo-francese, trascrivendoli sempre in caratteri ebraici.⁶ Lingua dalla vita brevissima, spentasi a seguito dell’editto di espulsione dalla Francia, nel 1394, quando gli ebrei, migrando altrove, cambiarono anche idioma, il giudeo-francese è, malgrado ciò, una lingua di grandissima fecondità. Tra i vari documenti che sono giunti fino a noi, troviamo anche i testi magici oggetto della corrente analisi.

Nel presentarli, mi affiderò a una prospettiva linguistica, tentando cioè di vedere come interagiscono, in queste formule, il francese e l’ebraico, e valutando se il *code switching* sia sempre motivato; se sì, da quali ragioni. L’obiettivo è di meglio definire la funzione dell’una e dell’altra componente linguistica nel parlante giudeo-francese.

Da un punto di vista linguistico, i testi magici, soprattutto se plurilingui come i nostri, sono sempre estremamente interessanti. Il sortilegio, nel suo contatto con l’arcano, si affida a linguaggi il più possibile oscuri e incomprensibili, al punto da aiutarsi anche fisicamente per creare tale situazione; si pensi all’importanza del sussurro⁷ nella pratica magica, fenomeno che giunge fino alla liturgia.⁸ L’*abracadabra*, i nomi senza senso, palindromi o scioglilingua sono tutti costanti in questi testi, tanto che fin nei papiri greci compaiono termini ebraici, e soprattutto i nomi di Dio, poiché percepiti come remoti e dunque primigeni.⁹ Lo stesso vale, al contrario, nei documenti ebraici,

5. Per uno studio approfondito della questione, si rimanda a Fudeman 2010.

6. *ibid.*

7. Da notare che il verbo ebraico שחל (LāHaš) significa ‘sussurrare’, ma anche ‘fare incantesimi’.

8. Pensiamo a uno dei primi monumenti della lingua italiana, il graffito della catacomba di Commodilla: «non dicere illa secreta a bboce», cioè ‘non pronunciare ad alta voce le orazioni segrete’. Il graffito può essere datato alla prima metà del IX secolo anche perché all’inizio dell’800 risale l’introduzione, a Roma, del nuovo uso liturgico di sussurrare (o addirittura recitare mentalmente) le orazioni segrete (cf. Meneghetti 2009, 211-212).

9. Particolarmente interessante a riguardo è il nome *Pipi*, impiegato nei sortilegi ebraici (e già greci) come potente appellativo magico per cacciare i demoni. La sua storia etimologica è paradigmatica delle tante deformazioni e dei tanti prestiti, nonché dei prestiti di ritorno, che occorrono nei testi magici di tutte le lingue. Gli ebrei greci trascrivevano il Tetragramma

in cui ricorrono – come vedremo anche noi – termini greci, latini e in altre lingue.¹⁰

Il Medioevo giudeo-francese, che vive in uno stato di diglossia, diviso tra l'ebraico della religione e della cultura e il francese della conversazione, considera l'ebraico, tra le due, come la lingua meno perspicua e, dunque, "arcana". In effetti i sortilegi in ebraico sono innumerevoli, in manoscritti, su amuleti e in migliaia di documenti di varia natura.¹¹ Al contrario, l'interesse e la diversità degli incantesimi in giudeo-francese consiste nel fatto che la lingua impiegata è quella più comprensibile. Perché? Le spiegazioni sono da riferire a ciascun caso specifico.

Due sono i manoscritti che conservano i tre testi di incantesimi oggetto della presente analisi:¹² Parma, Biblioteca Palatina 2342 e Paris, BNF hébr. 633, entrambi codici francesi datati XIII secolo.

2. Per l'uomo che vuole vedere sua moglie in sogno

Il manoscritto 2342 della Biblioteca Palatina di Parma contiene molti incantesimi, in una sezione ad essi dedicata. La maggior parte è in ebraico e tratta di problemi molto pratici: come far tornare un uomo lontano, come ridurre il sangue mestruale, come evitare che un bambino bagni il letto. In un paio di casi, probabilmente per meglio garantire l'efficacia della formula, si ricorre anche al giudeo-francese.

Il primo esempio è un caso di oniromanzia:¹³

לאדם שרוצה לראת אשתו בחלום יאמר אילו שמות לפני מיטתו
 nqtyr tm'twr smny'twr
 'א 'ט
 o ez vus?

(YHWH) con una *yōd* invece della *māw* (YHYH), in ebraico יהיה. Nei manoscritti della Settanta il Tetragramma era lasciato in caratteri ebraici, ma presto i greci cominciarono a leggere tutto come se fosse scritto nel loro alfabeto e יהיה fu letto, per somiglianza, πηη. Così, *Pipi* divenne un nome magico già nei papiri greci e fu in questa funzione che tornò alla tradizione ebraica, senza che se ne riconoscesse l'origine sacerrima (cf. Trachtenberg 1939, 101).

10. *ibid.*, 100-103 in particolare. Cf. anche Scholem 1993, 62; 89, n. 50.

11. Vd. nota 4.

12. Precedentemente editi da Fudeman 2010 e Banitt 1972, essi meritano di essere ripresi, meglio inquadrati, e, talvolta, aggiornati con nuove proposte di lettura e/o interpretazione.

13. I testi esaminati nel presente saggio sono tutti scritti, nel loro manoscritto, in caratteri ebraici. Nel presente intervento, tuttavia, le parti in francese e/o in latino di tali documenti sono direttamente traslitterate in caratteri latini. Mantengo invece i caratteri ebraici per le parti in ebraico. Al testo, segue la traduzione italiana. Laddove l'italiano traduca l'ebraico, il testo è posto in corsivo; laddove l'italiano traduca il francese (o eventualmente il latino), il testo è posto in tondo. Per il testo francese e le scelte di traslitterazione, mi rifaccio ai precedenti editori (Fudeman 2010, 93-98; Banitt 1972, 37-48). Laddove mi discostassi dai testi di Fudeman e Banitt, ne do giustificazione.

*Per l’uomo che vuole vedere sua moglie in sogno. Dirà questi nomi davanti al suo letto:
Necator Temator Somniator. Dopo ciò: dove siete?*

La formula consente di evocare in sogno la propria moglie. I casi sono due: forse la moglie è morta e il nostro oniromante vuole incontrarla per avere qualche informazione. L’incontro notturno con i morti era una pratica diffusa e spesso apertamente ricercata.¹⁴

In alternativa, e più probabilmente, l’uomo è ancora celibe e vuole capire dove troverà la donna che sposerà (o desidera vedere il volto della sposa promessa e mai vista). Una raccomandazione contenuta nel *sefer hassidim*, importante testo composto in Germania tra XII e XIII secolo e poi rapidamente diffusosi ovunque, recita: «Se un uomo decide: “porrò una questione in sogno per trovare la buona moglie che sposerò”, fallirà sempre». ¹⁵ L’accenno a questa possibilità rivela, e *negativo*, la diffusione del fenomeno.

L’interazione tra le lingue è evidente in questa formula: le istruzioni sono in ebraico, in quanto “lingua tecnica”. Il fatto è assolutamente frequente; *mutatis mutandis*, anche le “note di regia” di un testo giudeo-provenzale recentemente scoperto¹⁶ sono in ebraico, rappresentando l’unica eccezione in un documento altrimenti redatto per intero in un provenzale trascritto in caratteri ebraici.

Davanti al letto, l’uomo deve recitare tre nomi: si tratta di storpiature di termini latini. Si noti che il latino nel Medioevo era, e non solo per gli ebrei, una lingua tanto frequentemente sentita quanto mal compresa, al punto che “latino” nel Medioevo significa anche ‘linguaggio incomprensibile, balbettio, gergo’ e perfino ‘gorgheggio di uccelli’.¹⁷ Si pensi a Guglielmo IX ne *Ab la dolchor del temps novel*:

Ab la dolchor del temps novel
Foillo li bosc, e li aucel chanton,
chascus *en lor lati*,
segon lo vers del novel chan [...]

Qu’eu non ai soing d’estraing *lati*
que m parta de mon Bon Vezi
(vv. 1-4; 24-25)¹⁸

In cui la ripresa dello stesso termine nell’ultima *cobla*, questa volta per designare il “chiacchiericcio”, i *rumores* dei maldicenti, porta ad associare il brusio indistinto delle parole vane (e ignote!) a quello animalesco, quasi nel tentativo di

14. Trachtenberg 1939, 241-242.

15. Cf. Yehuda di Regensburg, *Sefer Hassidim* (1988), 194 e Trachtenberg 1939, 241.

16. Baricci 2014a, 22-23. Le istruzioni sono per il cantore che deve intonare il testo.

17. Sanga 1989, 22.

18. Guglielmo IX d’Aquitania, *Poesie* (1973), 250-252. Il corsivo è mio.

svalutare una parola che fa paura, riducendo questa al rango di cinguettio, e i *lauzengiers* a quello di esseri sub-umani.¹⁹

Nel nostro testo giudeo-francese, l'invocazione dei tre nomi, corrispondenti ad angeli o a demoni preposti alle comparse in sogno, serve nello stesso tempo per attirare queste tre entità, tenerle a bada e piegarle al proprio volere: la credenza ebraica, infatti, ripone una fortissima fiducia nel potere del nome, secondo l'idea che conoscere il nome equivale ad avere potere sulla persona. Abbiamo accennato alla letteratura mistica "dei Palazzi", a che cosa deve fare l'iniziato per sgominare le forze demoniache che si frappongono tra lui e la visione del trono divino; ma già si pensi alla lotta di Giacobbe con l'angelo nella Genesi (32:27-30) e al suo rifiuto di rivelare il nome.

Kirsten Fudeman, prima editrice del testo, legge *Necatir*, *temator* e *semniator*. Io preferirei proporre qualche correzione. Innanzitutto propenderei per *Necator*, data l'estrema somiglianza grafica di *nāw* e *yōd*, e considerando quanto sia facile per un copista commettere errori in corrispondenza di parole alloglotte, o addirittura già storpiate.²⁰

Correggere in *necator*, 'uccisore', ha il vantaggio di ristabilire un senso affatto pertinente al contesto demoniaco evocato e di ripristinare la sequenza di *nomina agentis* in *-tor* di cui fanno parte gli altri due termini. *Timator* non presenta problemi, significa chiaramente "colui che provoca timore"; infine, non tanto *semniator* quanto *somniator*, semplicemente vocalizzando in modo diverso rispetto a Fudeman. *Somniator* è l'epiteto che la Vulgata dà al sognatore per eccellenza, Giuseppe: «ecce somniator venit!», dicono i suoi fratelli nel testo latino (*Gen.* 37:19) quando lo vedono arrivare al pascolo.

Non che gli ebrei avessero particolari frequentazioni con la Bibbia latina; ma la vita quotidiana era più aperta di quanto si immagini e i contatti tra ebrei e cristiani continui. Come vedremo, canovacci di formule cristiane potevano essere riadattati al gusto ebraico, mentre i nomi ebraici di Dio, lievemente trasformati, appaiono nei sortilegi cristiani, e viceversa. Tutti conoscevano qualche parola di latino, per quanto modificata; senza contare la realtà delle dispute religiose, che imponevano un confronto su temi teologici scottanti, al punto che avere un'infarinatura di certi passi latini della Bibbia era fondamentale per gli ebrei che affrontavano i dibattiti.²¹

Infine, la formula in francese: *o ex vus?* 'dove siete?'. Il francese è impiegato perché, se ai demoni si parla in una lingua arcana, alla futura sposa si parla nel

19. La questione è stata ampiamente discussa e interpretata. Cf. per esempio Gambino 2010, soprattutto 9-10, 39-40, 46.

20. Potrebbe trattarsi anche della corretta trascrizione da parte del nostro copista di una forma già storpiata di *necator*, dovuta o a un fraintendimento o a una voluta alterazione della parola per ragioni di tabù linguistico. Ad ogni modo, sarei abbastanza sicura nel sostenere che la parola a monte di quanto troviamo a testo (*necatir*) sia *necator*.

21. Cf. Aslanov 2001, 81-84 per il caso specifico della Provenza, ma con riferimenti anche a Francia e Spagna.

linguaggio di tutti i giorni. Pur studiando qualche lineamento di ebraico, in genere le donne ebreë dell’epoca non lo sapevano, tanto che la maggior parte della letteratura nelle giudeo-lingue medievali è stata concepita ad uso femminile. Parlare a una donna in lingua materna era addirittura automatico e la letteratura ci riferisce questo automatismo.²²

In ultima analisi, tre lingue interagiscono in questa formula: l’ebraico, in qualità di lingua tecnica delle istruzioni, il latinorum dei demoni, lingua “altra” e sub-umana, e il giudeo-francese per la donna. La lingua muta col destinatario, perché la richiesta risulti massimamente efficace.

3. *Angeli, caraffe d’acqua e tesori nascosti*

Passiamo ora a un caso più complesso, che si trova nella stessa carta del primo incantesimo, sempre nel manoscritto di Parma.

שרי בדולה
swmtw ייי צבאות אלוהים אל אלי
עימנאל
Alpha et O.
ייי †דגאה†

Je te pri que tu m’e[n]vois trois aungiles de la toe part qui me die[n]t a la font
la verité de la chose. E veis trois je vus conjur par אהיה אשר אהיה me dieats a
la font la verité de la chose que nus dema[n]doms

ויאמר באוזן הנער ג’ פעמים וכתוב על הבדולה משמן זית

aungelia²³

ולבסוף אומר לכו לשלום ביני וביניכם

Principi di Cristallo

E dirà YYY Zevaot, Elohim, El El, Summatum, Immanuel, Alpha et O., YYY, †Daga†.

Io ti prego che tu mi invii tre angeli da parte tua che mi dicano alla fonte la verità della cosa. E tre volte io vi prego in nome di *Io sono Colui che sono* che voi mi diciate alla fonte la verità della cosa che noi domandiamo.

E lo dica all’orecchio di un fanciullo tre volte e scriva con olio di oliva sul cristallo Angelia. E alla fine dice “andate in pace tra me e voi”

I “principi di cristallo”, destinatari dell’incantesimo, sono angeli, connessi magicamente a questo minerale.²⁴

22. Cf. Baricci 2014b, 227 ss. e Grondeux 2008, 339 ss.

23. Come precisa Fudeman (2010, 198, n. 20), in caratteri ebraici si scrive *aungelia*, ma il nesso ²wm- (-aun) per ²n (an) è un espediente grafico comune nei testi giudeo-francesi (aggiungerei: per rendere la nasalizzazione di an-) e non deve essere considerato come indizio di un’eventuale origine anglonormanna del testo.

Molte questioni sorgono di fronte a questo testo: che cos'è la "verità della cosa"? Chi sono i tre angeli? Quale ruolo ha il bambino? Perché i nomi di Dio sono in parte così ebraici e in parte così spudoratamente cristiani?

Innanzitutto i nomi di Dio. Assolutamente frequenti, nei testi magici ebraici e non solo, sono "" (YYY, una variazione del Tetragramma), אהיה אהיה אשר ("Io sono Colui che Sono"), e צבאות ("Signore delle schiere").

Joshua Trachtenberg cita il caso estremo di un manoscritto ebraico, in cui, tra vari nomi divini incomprensibili, compare anche *Sabaoth*, in una forma tale da presupporre una sorta di prestito di ritorno. Evidentemente traendolo da un testo cristiano, in cui appariva storpiato, il copista ebreo non lo riconobbe come derivato da *Ḥebaoth* e lo trascrisse così come lo vedeva (Trachtenberg 1939, 100-101).

A proposito di storpiature, segue שומטו (= swmtw), troppo corrotto per essere chiaramente identificabile.²⁵ Propenderei a interpretarlo come una deformazione di lat. (*con*)*summatum* (*est*). Sono le ultime parole di Gesù sulla croce secondo il Vangelo di Giovanni (Giov. 19:30). È, soprattutto, uno dei passi del Vangelo più frequentemente trascritti sugli amuleti cristiani.²⁶

Curioso e innegabile, infatti, il ricorrere di epiteti cristiani: *Alpha et Omega* (*Apocalisse* 1:8 e *passim*) si riferisce a Padre e Figlio della Trinità e, ancor più impressionante, *Immanuel*. Certo, nome ebraico che appare in *Isaia* 7:14: "Dio vi darà un segno, ed ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, e si chiamerà Emanuele", ma soprattutto, com'è noto, *figura Christi* secondo l'esegesi cristiana. Come mai ricorre in una formula ebraica tra i nomi di Dio?

Nelle coeve formule cristiane, dove del resto non mancano *Adonai*, *Elohim*, il Tetragramma, etc., compare anche *Emanuel*.²⁷ Non era insolito evocare Dio in ogni suo aspetto, recuperando anche appellativi di altre Religioni, nell'idea che ad ogni nome divino fosse preposta una particolare *timè* e che più nomi si evocavano, più si era sicuri che il Signore ascoltasse e agisse in favore dell'individuo e della sua richiesta specifica. *Alpha et Omega*, per esempio, ricorre anche in altri incantesimi ebraici (Trachtenberg 1939, 101). Non è da escludere

24. In realtà il termine *bedōlah* 'cristallo' non è affatto scontato: esso conta solo due occorrenze nella Bibbia (*Gen.* 2:12 e *Num.* 11:7), in contesti in cui è chiaro che si intende una pietra preziosa o un minerale, ma senza che sia possibile comprendere con esattezza quale. *Bedōlah* è interpretato come 'bdelloio' o 'perla' o 'resina' (Rashi), ma soprattutto come 'cristallo' (Sander-Trenel 1995, s.v. בדולח). Il successo di quest'ultima lettura è confermata e continuata nell'ebraico moderno. Dato l'uso che nel nostro rito magico è fatto del minerale, concordo con Fudeman nel tradurre *bedōlah* 'cristallo'.

25. Resiste ad ogni ipotesi דגא DG'H (*Daga?*). Ciò che gli risulta più accostabile è il nome angelico *Daghiel* che compare in alcuni incantesimi (Trachtenberg 1939, 99). Non stupisca il vedere una successione di nomi divini commista a quelli di angeli, poiché il fatto è diffuso (*ibid.* 98).

26. Marquès-Rivière 1984, 138.

27. Lecouteux 1996, 87-88.

che il nostro autore-apprendista stregone stia recuperando qualche formula magica cristiana, magari letta su un amuleto.²⁸

Certo è che la presenza di *Immanuel* tra gli appellativi divini risulta molto forte, se si rammenta che nelle *yesibot* francesi del periodo discepoli e maestri studiavano anche in vista delle dispute coi cristiani, che si focalizzavano particolarmente sulla questione del Messia. Il versetto di Isaia che parla dell'Emanuele era uno dei più frequentati nelle dispute²⁹ e a scuola il Libro di Isaia era molto studiato in quanto consueto oggetto di dibattito interreligioso.³⁰

Guardando in generale al testo da un punto di vista linguistico, notiamo che, anche in questo incantesimo, l'ebraico è innanzitutto la lingua tecnico-didattica delle istruzioni su come svolgere il rito. Su un cristallo (un bicchiere o una caraffa pieni d'acqua, come ci suggerisce *a la font*) si scriverà con olio d'oliva *angelia* 'angeli' dopo avere recitato tre volte all'orecchio del ragazzino, in francese questa volta, la formula 'ti prego di inviarmi tre angeli che mi dicano alla fonte la verità della cosa'.

Segue, in francese, la richiesta. Per meglio comprendere la dinamica del rito e il conseguente variare di idioma, facciamo un salto in avanti nel tempo, per interrogare testimonianze inquietanti, ma ricche di dettagli a noi utili: i verbali dell'Inquisizione. Siamo in Italia, nel 1733, quando il Rabbino di Mantova Salomone Basilea fu accusato di avere praticato vari riti magici, compreso uno di idromanzia per noi significativo, che consiste nel

prendere un'Inghistara, o sia Carafa di vetro, piena d'acqua, e mettere intorno ad essa tre Candelini in figura triangolare, con coprir la bocca dell'Inghistara con un Bollettino ove siano scritte queste lettere: Mem, Res, Jod, Aleph, Lamed, con doversi poi dire all'orecchio di una fanciulla bella, vergine e sincera: Mariel Sciar Azalochit [...] “io son venuta con timore, terrore e spavento [...] acciò che tu mi faccia fermare sopra il segreto [...] della mia domanda”. E poi “per farmi vedere la verità di tutto quello, che io dimanderò”.³¹

Il rito dell'inghistara è assai simile al nostro, persino nelle formule. All'orecchio di un innocente, là un bambino, qui una vergine, eventualmente unto sul palmo con olio d'oliva, bisogna sussurrare delle parole e, poi, lui o lei leggerà o vedrà nell'acqua della caraffa la risposta alla propria richiesta. L'olio funge da

28. Fatto non insolito: nel Sei-Settecento italiano, per esempio, è attestata l'abitudine delle puerpere ebraiche di tenere monete con l'effigie della Madonna (come quelle veneziane dell'epoca) come amuleti per scongiurare i rischi del parto, evento in parte rientrante nella sfera del magico e del demoniaco (Caffiero 2012, 137).

29. Dahan 1991, 123-134 e viceversa, per l'interesse cristiano verso le fonti ebraiche, Dahan 2009, 369-371.

30. Fudeman 2006, 148.

31. Caffiero 2012, 157-158.

unguento magico, come se avesse il potere di purificare e portare in una sfera altra l'oggetto o la persona unti.

Il rito dell'inghystara è diffusissimo.³² È probabile che chi lo trascrisse nel manoscritto di Parma avesse recuperato il canovaccio da una fonte pre-esistente, non ebraica. Nella magia è fondamentale dire con precisione millimetrica ciò che si vuole, poiché il rischio di fraintendimento o incomprendimento è altissimo. Sempre secondo questo principio, l'incantesimo non può essere tradotto, se si vuole mantenerne l'efficacia. Questo giustificerebbe la presenza del francese – non a caso in corrispondenza della formula da recitare – e i nomi “misti” di Dio.

Proporrei, tuttavia, un'ulteriore suggestione. La volontà di essere precisi non riguarda solo la richiesta, ma anche la risposta: è opportuno assicurarsi che il messaggio dall'altro mondo sia chiaro e comprensibile. Se il *medium* dal mondo surreale a quello reale è un bambino, egli deve avere idea di che cosa stia succedendo nel rito e della risposta che trasmetterà. Visto che non conosce ancora l'ebraico, è meglio parlare in francese, perché la risposta sia nella stessa lingua: non sia mai che debba ricevere un messaggio e che non sappia riferirlo perché non l'ha capito!

Alla fine del rito riappare l'ebraico, ma non è più mera didascalia: l'iniziato deve dire “andate in pace tra me e voi”. Kirsten Fudeman, che interpreta il francese scritto degli incantesimi tendenzialmente come lingua del discorso diretto, si domanda il perché di questa incoerenza, ma conclude: «the correlation between direct speech and vernacular is never absolute» (*ibid.*, 97). Mi chiedo però se il *code switching* nella direzione dell'ebraico possa essere casuale, in un incantesimo così attentamente pensato.

Innanzitutto, se è vero che non si tratta in questo caso di istruzioni tecniche, è pur vero che abbiamo a che fare con una formula ricorrente, quasi liturgica, che per tale ragione non può che essere in ebraico.

A voler trovare una motivazione ancora più suggestiva, però, e sempre partendo dal presupposto che la lingua muti in base al destinatario del messaggio, la presenza dell'ebraico si spiega anche in altro modo: la frase ora è rivolta ai tre angeli che, secondo tradizione, parlano solo la Lingua Sacra; per sciogliere il circolo magico e liberare i partecipanti al rito, è meglio bandire ogni ambiguità e, parlando nella loro lingua, essere sicuri che gli astanti comprendano.

Quanto alla *verité de la chose*, di che cosa si tratterà?

Il cristallo nel folklore ebraico (e non solo) è spesso associato alla conoscenza e in particolare alla conoscenza del futuro (si pensi alla sfera di cristallo). Sembrerebbe trattarsi di un rito magico in cui lo scopo è apprendere qualcosa e, considerato che gli incantesimi del manoscritto di Parma riguardano sempre questioni molto pratiche, potremmo immaginare che lo stesso valga nel nostro caso. Sappiamo in effetti dai verbali dell'Inquisizione che il rito

32. Cf. anche Trachtenberg 1939, 221 ss.

dell’inghilterra punta a un sapere molto concreto: un evento futuro che deve accadere, il volto di un ladro che ha rubato qualcosa, un oggetto nascosto. In genere si palesano nell’acqua della caraffa – la *font* – e ricordiamo che *chose* in francese antico significa anche “persona, creatura”.³³

Lasciamo al mistero questo incantesimo e avviamoci verso l’ultimo, forse il più affascinante.

4. *Rabbini, esorcismi e isole misteriose*

Il caso conclusivo è niente meno che un esorcismo conservato in un *siddur*, un libro di preghiere. Il codice BNF hébr. 633³⁴ risale, nel suo nucleo originario, all’inizio del XIII secolo, ma fu trascritto da due copisti in un lasso di tempo molto ampio. Esso riflette dunque una formazione complessa, in cui diverse mani e scritture si stratificano e testi già noti si alternano ad altri inediti. Ciò nonostante, la percezione globale che il manoscritto suscita è quella di una sostanziale unità di tono e ispirazione, dovuta probabilmente al fatto che entrambi i copisti riproducono il rito (francese) della stessa comunità.³⁵

Il primo copista, di nome Ya’akov, è dotato di una personalità meno accentuata; il secondo, Yitzḥaq figlio di Yitzḥaq, rabbino di Chinon in Touraine e celebre tosafista,³⁶ arricchisce il *siddur* di vari testi composti di suo pugno, tra cui poesie, preghiere nuove, ricette mediche e scongiuri magici (in ebraico).

Tra questi, alle cc. 149v-150r, fa la sua comparsa un esorcismo in giudeo-francese che ha lo scopo di scacciare una malattia tanto terribile da non essere nemmeno nominata direttamente, ma tramite eufemismo: *bon malon*. Ne cogliamo la gravità da un responso rabbinico (Bar Abi Yoel HaLevi, vissuto tra XII e XIII secolo),³⁷ che considera lecito profanare lo *Shabbat* per curarlo, cosa che si fa solo in casi estremi. Quale malanno si cela dietro questo eufemismo? *Malon* (con le sue varianti *-len*, *-lem*, *-lon*) indica in francese antico qualsiasi malattia che si manifesti attraverso sintomi cutanei, bubboni, piaghe, ulcere, etc.³⁸ Esclusivamente ebraico è l’eufemismo *bon malon*.

Rashi, nei suoi commenti, traduce con *bon malon* il termine aramaico per difterite (sei volte) o quello per carbonchio (una volta). Menahem Banitt, primo editore del testo, nota che

33. Cf. Godefroy 1881-1902, s.v. *chose*.

34. Sirat 1961.

35. *ibid.*, 9-12.

36. *ibid.* 13; 30.

37. Banitt 1972, 40.

38. Vd. Godefroy 1881-1902, s.v. *malan*.

comme on conjure le *bon malon* de ne pas *son suc muèr ne sa chèr domajèr* (§ 5) il paraît plus judicieux de conclure que l'exorcisme s'applique à l'anthrax et de traduire *bon malan* par 'carboncle' (*ibid.*, 40).

Che si tratti di un male dai gravissimi sintomi cutanei è acclarato; ma potrebbe anche essere, nel caso specifico, lebbra.³⁹ Su questo punto tornerò a breve. Vediamo ora il testo:

רפואה שלמה

Je te conjure bon malon de par sire Gè, qui ne fot ne ne mo<n>t. ne ne dort ne ne somoye;
 Je te conjure de Gè lo roy pu(y)so<n>t, se tu ièc ci, que non ne ayles avo<n>t;
 Je te conjure de Gè lou grant, se tu iès ci que tu ne amandes;
 Je te conjure de Gè dou ciel, se tu iès ci que tu ne proyèr;
 Je te conjure de Gè lou vif, se tu iès ci que ne trère on cel ile de mèr/d'amer lac<han>t o<n> [mi] èstèr ta lâstè è ta chètivetè remanèr; q'â פילוני ne fèces mès son suc muèr ne sa chèr domajèr;
 Je te conjure de sire Gè, issi ta feltè; e de pèn e de sèl, e de vin e de clèr è de c(o)<n>c que fit Gè;
 Je te conjure de Gè lou vif e de verê sano<n>se que èl m[èje] se mèt; è de pèn e de vin è de concque Gè fit que tu ne aretèr ci;
 Je te conjure de toutes lès oroyzo[n]s qui furt e qui so<n>t;
 Je te conjure de toutes lè prière<s> qui furt e qui ièrt;
 Je te conjure de touç le bo<n>s omes que furt onque nes, è de Abraham lou sire qui so<n> fiç vôt ocire pour omour Gè marturièr a martire; o<n>sa<n>jes vrêmo<n>t come Gè fit Miriam la profète sène que fut mèzèle, e sa<n>jes vrêmo<n>t; châce i esanise (o: châce e sanise) ce mal è cète douleur de ci; amen a siègle.

זה הלחש ייאמר ג' פעמים אחר וג' פעמים ביום ועלה

Lou celiâ o saphir

על החליות או ביידו פריגע אל בעיה פ

בעזרת יי

39. Una certa generalizzazione nella definizione di malattie dai gravi sintomi cutanei è tipica di tutto la società medioevale, tanto che, se *malant* indica in francese antico varie patologie più o meno caratterizzate dagli stessi sintomi, lo stesso vale anche per lt. *lepra*, che può significare numerose forme di dermatosi, dalla psoriasi alla peste bubbonica. L'elemento caratterizzante che porta a definire 'lebbra' una malattia cutanea è la sua carica simbolica, poiché tutto il Medioevo la vede come il male morale per eccellenza, incarnatosi nel corpo (Argenziano 2012:96-97). Che qui si tratti, nei fatti, di carbonchio o di lebbra vera e propria, non è tanto rilevante, a mio parere, quanto lo è la percezione che ci sta dietro, di malattia indotta da una causa morale/spirituale e che, dunque, può richiedere un esorcismo per cacciarla. In questo senso culturale, credo, si tratta di "lebbra".

Guarigione completa

Ti scongiuro buon malanno, in nome del Signore Dio, che non manca e non cade, che non dorme e non sonnecchia;

Ti scongiuro, in nome di Dio, il re potente, poiché tu sei qui, di non progredire più;

Ti scongiuro, in nome di Dio Grande, poiché tu sei qui, di non guadagnare più terreno;

Ti scongiuro, in nome di Dio che è nei Cieli, poiché tu sei qui, di non approfittare;

Ti scongiuro, in nome del Dio vivente, poiché sei qui, di non ritirarti su quella celebre isola del mare / d’arezza, abbandonando dietro a te la tua miseria e lasciando il tuo male; di non far più tornare il tuo siero a *chichessia* né di infettare la sua carne;

Ti scongiuro, in nome del Signore Dio: porta via la tua crudeltà; e per il pane e per il sale, per il vino e per l’acqua, e per tutto quello che Dio ha creato;

Ti scongiuro per il Dio Vivente e per la vera guarigione che ispira il medico; e per il pane e per il vino e per tutto ciò che Dio creò, di non restare qui.

Ti scongiuro per tutte le orazioni che sono esistite ed esistono;

Ti scongiuro per tutte le preghiere che ci sono state e per tutte quelle che ci saranno;

Ti scongiuro per tutti gli uomini buoni che sono mai venuti al mondo e per Abramo, il grand’uomo, che era pronto a sacrificare suo figlio per amore di Dio e a fargli patire il martirio, e guarisci realmente, nello stesso modo in cui Dio rese la salute a Miriam la profetessa, dopo che ella divenne lebbrosa; e guarisci realmente. Caccia questo male da qui e conforta questo dolore. Così sia per l’eternità.

Questa supplica sarà detta tre volte di seguito e tre volte al giorno e si metta la custodia dello zaffiro sotto le giunture o in mano e si arriverà al problema, con l’aiuto di Dio.

La struttura dell’esorcismo denota una certa ricercatezza. Come osserva Menahem Banitt (1972, 45), esso è diviso in dieci passaggi, e non a caso vista la valenza magica del numero dieci, corrispondente, secondo il *Sefer Yetzirah*, alla creazione del cosmo: cinque momenti per il Macrocosmo e cinque per il Microcosmo. In effetti, ciascuno dei primi cinque passaggi dell’esorcismo si apre con una diversa invocazione a Dio; dal sesto paragrafo, si ricomincia. I primi cinque momenti servono, tramite l’invocazione delle potenze del Macrocosmo, ad arrestare l’avanzata del male; nella seconda parte, attraverso il ricorso ai poteri del microcosmo (sale, vino, pane, acqua), si favorisce la guarigione.

Banitt sostiene che l’originale fosse un testo cristiano, poi parzialmente ebraizzato.⁴⁰ Un forte indizio a favore dell’ipotesi sarebbe, secondo lo studioso,

40. Se così fosse, è chiaro che la divisione in 10 (5+5), comporterebbe che il rabbino abbia aggiunto o tolto qualche paragrafo per dargli un significato numerologico prettamente ebraico. D’altra parte, come osserva lo stesso Banitt (*ibid.*), alcuni paragrafi (come 5, 6, 7, 10) sono meno

il riferimento a pane e vino (simboli della Comunione), e a sale e acqua (simboli del Battesimo). Sono d'accordo che il testo riprenda il canovaccio di un sortilegio preesistente, non di ambito ebraico, come accadde, probabilmente, nel rito dell'inghistara del manoscritto di Parma. Il fenomeno è in generale documentato: il *sefer hassidim* esorta a non far addormentare i bambini con le ninnananne cristiane, a non tradurre in ebraico i canti della chiesa e a non cantarli in sinagoga; ciò che suggerisce inevitabilmente che tali atti fossero messi in pratica.⁴¹

Se l'ipotesi di un'origine non ebraica convince, non credo però che la menzione di pane, vino, sale e acqua sia indicativa in tal senso. Questi sono alimenti tipici di tutti gli scongiuri (compresi quelli ebraici), in quanto connessi con la purificazione e la santificazione;⁴² inoltre la sequenza non mantiene il parallelismo tra i due sacramenti: si parla di pane e sale – vino e acqua. Il riferimento all'acqua, infine, non è del tutto sicuro, poiché essa viene definita *cler* (lett. 'brillante' o 'chiarezza') che, nel significato di 'acqua', non è uso altrimenti attestato in francese antico. Anche se la lettura di Banitt sembra assolutamente condivisibile,⁴³ resta comunque la possibilità che *cler* non sia acqua, ciò che renderebbe asimmetrico il parallelismo con gli elementi tipici dei due sacramenti.

Un altro passaggio di forte interesse si trova nel quinto paragrafo: si prega il demone del *bon malon* di non andarsene su quella famosa isola di mare lasciando dietro di sé la sua malvagità. Fuor di metafora, si vuole che la malattia scompaia senza strascichi né contagi. L'isola misteriosa attrae subito l'attenzione e stimola a cercarne il senso.

coerenti di altri e sembrano essere il risultato di amalgami, e ciò si potrebbe anche spiegare con una voluta manipolazione del Rabbino sul testo originale per adeguarlo al suo schema numerologico.

41. Cf. Yehuda di Regensburg, *Sefer Hassidim* (1988), 330.

42. Trachtenberg 1939, 158-161.

43. L'impiego dell'acqua come elemento apotropaico è ben attestato, a fianco di pane, vino e sale. Banitt cita il caso di almeno un altro scongiuro, in ebraico, in nome di "pane, acqua, vino" (*ibid.*, 46, n. 9). Accogliamo dunque la lettura di *cler* 'acqua' proposta dal precedente editore. Ciò nonostante, occorre spiegare perché si impieghi un termine metaforico, per di più non attestato altrove, solo per l'acqua e non anche per gli altri elementi. Potrebbe trattarsi di un caso di tabù linguistico. Uno degli ambiti su cui ricade l'interdizione linguistica è una realtà che si teme. Le acque (soprattutto se ferme) erano considerate rifugio privilegiato di demoni già in epoca talmudica (ma non solo in ambito ebraico: si pensi ai "diavoli" di cui parla Gregorio di Tours, che spesso i Santi incontrano alle terme romane) e vari sono gli espedienti apotropaici per proteggersi dai demoni dell'acqua (Cohen 2011, 315-318). Tra i tanti, interessante l'esempio citato da Cohen e tratto da *Talmud Bavli*, *Pes. 112a*, in cui si prescrive di non bere di notte ma, se si è soli e si ha sete, di dirsi da sé: «mia madre mi disse: prenditi guardia di Shabrirri, Briri, Riri, Iri, Ri. Ho sete di una coppa bianca» (*ibid.*, 317-318). La "coppa bianca" è un modo metaforico/metonimico di definire l'acqua. Da osservare che l'aggettivo "bianca" è paragonabile al nostro *cler* il quale, come eufemismo, elogerebbe una qualità dell'acqua "buona", cioè quello di essere brillante, non torbida, e dunque sana.

Che un’isola di mare appaia nel testo di un rabbino residente a Chinon, nel cuore della Francia, a circa 230 km dalla costa, è già un fatto degno di nota. Certo si viaggiava nel Medioevo, e gli ebrei più di altri, ma sembrerebbe più facile immaginare che si tratti di un’isola letteraria.

Nel *Midrash*, prima fonte di ispirazione e immediato orizzonte culturale del nostro Rav Yitzḥaq, non pare esserci un’isola associata alla malattia o ai demoni. D’altra parte, se con Banitt sosteniamo che la fonte del testo non sia ebraica, si potrebbe anche pensare a una credenza del folklore francese. Nei romanzi arturiani, per esempio, peraltro noti e apprezzati tra gli ebrei,⁴⁴ non mancano le isole magiche, che c’entrano con Artù che risorgerà, col Graal, con il Paradiso Terrestre.

Nel nostro caso però si parla di un’isola che sia destinazione del demone, del *bon malon* e del suo contagio.

Nella *Navigatio Sancti Brendani*, dove si narra della spedizione di san Brandano e dei suoi monaci alla ricerca dell’aldilà, che sarà infine scoperto su isole ai confini del mare, sono descritte anche le isole infernali, custodite da demoni.⁴⁵ Il nostro esorcismo potrebbe alludere a questa leggenda che, se fu definita letterariamente nel testo mediolatino e nei suoi numerosi volgarizzamenti (oitanici e non solo) della *Navigatio*, dovette essere ben diffusa anche a livello popolare, ciò che, del resto, l’immensa tradizione manoscritta parrebbe dimostrare.⁴⁶

Si veda, a titolo di esempio, il passaggio di nostro interesse nella versione anglonormanna:

(...) apparut lur *terre trouble*
De neir calin e de nuble:
De flaistre fum ert fumante,
De caruine plus puante;
De gran nerçun ert enclose.
(...) e li abes bien les enseignet
E dist lur: ‘Bien sachez
Que a *enfern* estes cachez’.
(...) cum alouent endreit un munt,
Virent un *fēd* dunt poür unt [...]
(vv. 1103-1107, 1114-1116, 1131-1132)⁴⁷

44. Cf. Roth–Wigoder, *Encyclopaedia Judaica*, s.v. *Arthurian legends*. Il caso più importante in questo ambito è forse il *melech Artus* (Cf. Le Lan 2002, 27-32, Leviant 2003). Il romanzo, scritto in Italia nel 1279 da un autore anonimo, adatta il *Merlin* in prosa e *La Mort Artu*, con qualche ripresa del *Lancelot*, e si interrompe a metà di una frase durante gli *exploits* di Lancillotto al torneo di Wincestre (Lelan 2002, 28). È conservato in un unico testimone, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Ebr. 48.

45. Ringrazio il Prof. Roberto Tagliani per avermi suggerito l’idea e avermi fatto presente la fonte.

46. Cf. Bartoli–Cigni 1994, soprattutto 9-12, 40-42.

47. *ibid.*, 112-115. Il corsivo è mio.

La seconda possibilità – che certo attribuisce all'autore una forte creatività linguistica – è interpretare *île* come toponimo.

A pochi chilometri da Chinon si trova il paese de L'Île-Bouchard. Insediamento già gallico, esso si costituì poi dalla fusione dei due abitati che sorgono sulle rive opposte della Vienne. Gli insediamenti erano uniti tramite due ponti, che li collegavano all'isola che vi sorge in mezzo, da cui il toponimo. Già nel 1189, nei documenti dell'abbazia di Noyers, il nome di *Insula Bucchardi* risulta testimoniato. Sempre i documenti dell'abbazia menzionano l'esistenza, dal 1080, di un lebbrosario situato all'esterno del centro abitato, in un'area che tuttora si chiama Saint-Lazare, dal nome del patrono dei lebbrosi a cui era, appunto, intitolato il lazzaretto.⁴⁸

L'isola su cui se ne andrà il male con il suo contagio potrebbe essere una metafora per intendere un lebbrosario nei pressi di Chinon, “quello dell'isola”, de L'Île-Bouchard.

Perché, allora, si tratterebbe di un' 'isola di mare'? Forse, anziché leggere *île de mer* si può leggere *île d'amer*, “isola di amarezza”. La lettura sarebbe coerente con la supposizione del lebbrosario de L'Île-Bouchard e non richiederebbe nessuna modifica del testo: senza le vocali, *de mer* e *d'amer* si scrivono nello stesso modo.

La questione resta, naturalmente, aperta.

Guardando in generale all'aspetto linguistico dell'esorcismo, l'ebraico e il francese hanno due funzioni ben distinte. L'ebraico fornisce il titolo per una questione di prestigio, secondo una scelta stilistica abituale nei testi in giudeo-lingue: *רפואה שלמה*, ‘guarigione completa’. Anche le istruzioni, come altrove, sono in ebraico: in questo caso si prescrive di porre un *saphir* incastonato sulla piaga. Altre testimonianze ebraiche di esorcismi contro il *bon malon* prescrivono di contenere simbolicamente la piaga con un cerchio di qualche tipo, un anello o simili, mentre si recita la formula. Preferibilmente, il rito deve essere svolto da una donna anziana.⁴⁹

Se il modello del nostro testo fu, come sembra, una fonte cristiana già in francese, questo spiegherebbe la presenza della lingua quotidiana invece dell'ebraico. Il testo dello scongiuro fu lasciato in lingua originale perché non perdesse di efficacia con la traduzione. Inoltre, se è vero che il rito era pensato per essere svolto da una donna, avremmo una ulteriore conferma del nesso donna-lingua materna, e risulterebbe ancora più evidente la necessità di mantenere il testo in francese.

Ciò che sembra a tutti gli effetti tradire l'esistenza di un testo non originariamente ebraico è l'impiego di un lessico francese tipicamente cristiano. Se infatti la prima caratteristica del giudeo-francese è la trascrizione in caratteri ebraici, un'altra importante particolarità è l'occorrenza di determinati termini, retaggio di una lunghissima tradizione forse già giudeo-latina, che denotano fatti

48. Sénégas 2007, 1.

49. Trachtenberg 1939, 203.

tipicamente ebraici.⁵⁰ Essi si fissarono e perpetuarono nell’uso anche perché gli stessi fatti esistevano ugualmente in ambito cristiano, ma rappresentavano una tradizione, una liturgia e un significato ritualmente diversi che non si desiderava sovrapporre. Come già nota Banitt, *orayzon* ‘orazione’ nel senso di ‘preghiera’ è attestato una sola volta in un testo giudeo-francese e sembra proprio essere stato mutuato dalla fonte cristiana.⁵¹

Spia inequivocabile di un modello non ebraico, però, è la menzione del sacrificio di Isacco citato come *martyr*, mentre la tradizione ebraica non lo definisce né ‘sacrificio’ né ‘martirio’, ma ‘*aqēdāh*, “legatura”’.

Nel Medioevo, soprattutto in area francese e a questa altezza cronologica, a causa di numerose persecuzioni spesso culminanti in tragici fatti di sangue, nacque in ambiente ebraico l’idea del martirio, che fu associata (forse proprio per influenza cristiana) alla legatura di Isacco; però, anche per parlare di martirio si usa il termine ‘*aqēdāh* e i Martiri sono *qedošīm*, ‘santi’. Persino in un testo giudeo-francese, l’elegia per i martiri di Troyes, si passa dal francese di tutto il testo all’ebraico *qādōš* per intendere il “martire”:

E[n]cores li ot un *Qadosh* qui fu amené avant
An li fit un petit fo, il aleit en grivant.
I hucheit Gé de bon cor menu e sovant.
Docement çofri poine por Servir le Gé vivant
(vv. 61-64)⁵²

L’indizio più evidente di un’origine cristiana, secondo Banitt, sarebbe però la menzione di Abramo e Isacco come prefigurazione del Dio Padre che sacrifica il Figlio per l’umanità, associata a quella di Miriam, profetessa e sorella di Mosè, che sarebbe una traduzione ebraica di Maria, la Madonna. Secondo lo studioso, Abramo Isacco e Miriam suggerirebbero, nel loro accostamento, una sorta di ebraizzazione delle tre figure del Cristianesimo, che probabilmente erano evocate in chiusura alla fonte cristiana. Banitt ricorda che la preghiera ebraica per guarire invoca i Patriarchi, Mosè, Aronne, Davide e Salomone, non Abramo Isacco e Miriam (*ibid.* 46-47).⁵³

La questione è interessante, ma non del tutto convincente. Abramo e Isacco in riferimento all’episodio della ‘*aqēdāh* sono citati nelle preghiere quando

50. La questione è ancora aperta ed estremamente dibattuta. In questa sede si rimanda a Blondheim 1925, che è la raccolta di tutti gli scritti che lo studioso consacrò all’argomento, di fatto inaugurandolo; e a Sermoneta 1976 e 1978, per una ripresa critica (ancora fondamentale) della questione.

51. Banitt 1972, 44.

52. Fudeman 2008, 201.

53. Occorre inoltre segnalare che Miriam appare a volte citata come caso emblematico di guarigione, per esempio in un testo (basato su un passo della *Gemara* in *Berabot* 55b) in cui si chiede al Signore di “migliorare” il proprio sogno e, se cattivo, di guarirlo: “curali come le acque di Mara per mano di Moshe Rabbenu e come Mariam dalla sua lebbra”.

si tratta di ricordare al Signore un certo “credito” che il popolo avrebbe nei suoi confronti.

Miriam è citata invece per via dell’episodio di *Num.* 12:1-15 in cui, per aver parlato male di Mosè, è punita da Dio con la lebbra e poi sanata per intercessione dello stesso Mosè che, di poche ma efficaci parole come sempre, dice solo: “su, Signore, guariscila”. E lei guarisce.⁵⁴

Sembra strano che non ci sia una connessione tra il *bon malon* e la lebbra di Miriam, anche se Miriam è definita precisamente *mezèle*, ‘lebbrosa’, mentre si dice *bon malon* – non *meselerie*.

Tuttavia, il *bon malant* è contemporaneo e personale, coinvolge e terrorizza; la lebbra di Miriam è tradizione,⁵⁵ una storia lontana anche se di attualità, che non richiede di risolvere un tabù linguistico attraverso l’uso di un eufemismo.

Infine, a puro titolo di suggestione, ricordiamo che Lazzaro, il patrono dei lebbrosi, era designato anche col nome di *Bon malade*.⁵⁶

5. Conclusioni

La magia, si è visto, è un fenomeno che penetra nell’Ebraismo *ab antiquo* dal mondo circostante; dato il suo comprensibile successo presso il popolo, il *Talmud* decise giustamente di non rifiutarla *in toto*, ma piuttosto di inquadrarne certi esiti, sempre riconducendoli al Signore.

Al contrario, la prospettiva non ebraica, affascinata e incuriosita da una liturgia diversa e da una lingua misteriosa, attribuì precocemente agli ebrei poteri magici sorprendenti. Spesso ingiusta occasione di accuse e persecuzioni,

54. Nel Medioevo era diffusa anche la cosiddetta leggenda del “pozzo di Miriam”, chiaramente ispirata all’episodio di *Num.* 12:1-15. Si tratterebbe di un pozzo dai fortissimi poteri curativi che si muove di fiume in fiume, di cisterna in cisterna non appena termina *Shabbat*. Chiunque sia malato deve attingere al pozzo in quel momento, per beneficiare dei poteri delle acque e sperare nella guarigione (Trachtenberg 1939, 195). Non si può escludere che evocare Miriam nel nostro testo sia in qualche modo connesso a questa credenza.

55. È ben probabile, del resto, che il sostantivo *meselerie* sia qui impiegato perché si tratta della traduzione tradizionale di ebr. *tzara’at*, ‘lebbra’, termine che ricorre anche nell’episodio di Miriam (*NNum.* 12:10). La memoria e l’abitudine alla traduzione, fissa e immutabile, del Testo Sacro agiscono sulla scelta terminologica dell’autore.

56. La parabola di Lazzaro e del ricco epulone è narrata nel Vangelo di Luca (16:19-31). Lazzaro, mendicante ricoperto di piaghe, va ogni giorno davanti alla porta di un uomo ricco, accontentandosi di raccogliere le briciole che cadono dalla mensa di costui, mentre i cani gli leccano la carne infetta. Il ricco non compie mai un gesto di carità verso il pover’uomo, poiché è dedito solo all’egoistica soddisfazione dei suoi piaceri. Accade che Lazzaro e il ricco muoiano nello stesso periodo, ma mentre Lazzaro è accolto nel Regno dei Cieli, il ricco finisce all’inferno. L’esemplarità del racconto esalta la pazienza e la sopportazione del “buon” Lazzaro che gli portano un compenso alla sua miseria nell’aldilà. Per via della grave malattia cutanea che lo affligge, egli divenne presto il “lebbroso” per eccellenza, e dunque il patrono di questi malati (cf. Argenziani 2012, 95). L’appellativo di *bon malade* gli derivò proprio dalla bontà con cui accettò il suo destino di malato.

la “magia ebraica” fu al contempo una risorsa per i cristiani, soprattutto quando si aveva a che fare con le malattie, che come nient’altro predispongono l’uomo ad abbattere qualsiasi barriera, diffidenza o pregiudizio, pur di sperare nella guarigione. Rav Yitzhak b. Moshè di Vienna, nel XIII secolo, racconta che a Regensburg un ebreo gli chiese il permesso di inviare un po’ del proprio vino a un gentile della città, un uomo molto potente che si era gravemente ammalato e gliene aveva chiesto, convinto che un po’ di vino ebraico sarebbe stato un ottimo rimedio. Rav Yitzhak saggiamente acconsentì all’invio; e purtroppo l’aneddoto non ci informa di quale effetto ebbe la cura.⁵⁷

Ugualmente, il nostro rabbino di Chinon en Touraine non disdegna una formula magica di provenienza cristiana per cacciare il *bon malon* che, lebbra o carbonchio che sia, nella sua gravità richiedeva evidentemente di non lasciare nulla di intentato. Così, per la curiosità di conoscere il volto della futura sposa o quello di un ladro che ha rubato un tesoro, abbiamo visto come si sperimentino le pratiche magiche altrui con vivo interesse, fantasia e, parrebbe, un certo gusto.

Grazie a queste aperture reciproche, che non a caso si fanno evidenti in testi di uso personale, noi abbiamo l’occasione di vedere interagire con particolare spontaneità le due componenti linguistiche del giudeo-francese, ma anche due realtà, quella ebraica e quella cristiana, altrimenti contrapposte e spesso, purtroppo, con esiti tragici. È una felice riprova, molto umana, di come nella sfera del quotidiano e del privato i confini tra cose e persone spesso siano molto meno netti e rigidi che nell’ambito pubblico.

Attraverso gli esempi testuali analizzati, appare evidente come il francese degli ebrei sia un fatto dinamico, in continuo e creativo rapporto con l’ebraico, ma anche con la realtà circostante: è la lingua del quotidiano, del rapporto con la moglie e coi bambini, del rapporto più intimo e diretto con Dio, e delle relazioni coi gentili, da cui talvolta si mutuano usi e abitudini.

57. Trachtenberg 1939, 3.

Bibliografia

- Argenziano 2012 = R. Argenziano, *Giobbe e Lazzaro: santi, malati, protettori. L'iconografia della lebbra a Siena e nel contado tra il XIII e il XV secolo*, in G. De Sandre Gasparini, M.C. Rossi (a c. di), *Malsani. Lebbra e lebbrosi nel Medioevo*, «Quaderni di Storia Religiosa» 19 (2012), 73-117.
- Aslanov 2001 = C. Aslanov, *Le provençal des Juifs et l'hébreu en Provence. Le dictionnaire Sharsbot ha-Kesef de Joseph Caspi*, Paris-Louvain 2001.
- Banitt 1972 = M. Banitt, *Une formule d'exorcisme en ancien français*, in J. Fisher, P.A. Gaeng (edd.), *Studies in Honor of Mario A. Pei*, Chapel Hill 1972, 37-48.
- Baricci 2014a = E. Baricci, *I Ma'aséy-'Estér: un nuovo testo giudeo-provenzale*, «Critica del Testo» 17, 1 (2014), 9-50.
- Baricci 2014b = E. Baricci, «Bendig tu...qui fis me fenna»: donne, libri e letteratura nel Medioevo giudeo-provenzale, «Altre Modernità», numero speciale *Letteratura Ebraica 'al femminile'* (2014), 222-244.
- Bartoli-Cigni 1994 = R. Bartoli, F. Cigni (a c. d.), *Il viaggio di San Brandano*, Parma 1994.
- Blondheim 1925 = D.S. Blondheim, *Les parlers judéo-romans et la Vetus Latina: étude sur les rapports entre les traductions bibliques en langue romane des Juifs au Moyen Âge et les anciennes versions*, Paris 1925.
- Bohak 2008 = G. Bohak, *Ancient Jewish Magic. A History*, Cambridge 2008.
- Caffiero 2012 = M. Caffiero, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino 2012.
- Calimani 1995 = R. Calimani, *Storia dell'ebreo errante*, Milano 1995.
- Cohen 2011 = A. Cohen, *Il Talmud* (1999), trad. it. a cura di A. Toaff, Bari 2011.
- Dahan 1991 = G. Dahan, *La polémique chrétienne contre le Judaïsme au Moyen Âge*, Paris 1991.
- Dahan 2009 = G. Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge*, Genève 2009.
- Fudeman 2006 = K.A. Fudeman, *The Old French glosses in Joseph Kara's Isaiah commentary*, «Revue des Études juives» 165, 1-2 (2006), pp. 147-177.
- Fudeman 2008 = K.A. Fudeman, *Restoring a Vernacular Jewish Voice: The Old French Elegy of Troyes*, «Jewish Studies Quarterly» 15 (2008), 190-221.
- Fudeman 2010 = K.A. Fudeman, *Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities*, Philadelphia 2010.
- Gambino 2010 = F. Gambino, *Guglielmo IX, Ab la douzor del temps novel (BdT 183.1)*, «Lecturae tropatorum» 3 (2010), 1-51.

- Godefroy 1881-1902 = F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, 10 voll., Paris 1881-1902.
- Grondeux 2008 = A. Grondeux, *La notion de langue maternelle et son apparition au Moyen Âge*, in P. von Moos (ed.), *Gesellschaft u. individuelle Kommunikation in der Vormoderne. III. Zwischen Babel und Pfingsten: Sprachdifferenzen u. Gesprächsverständigung in der Vormoderne*, Zurich-Berlin, 2008, 339-356.
- Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie* (1973 = Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena 1973).
- Karnarfogel 1992 = E. Kanarfogel, *Peering through the lattices: mystical, magical, and pietistic dimensions in the Tosafist period*, Detroit 1992.
- Kieckhefer 1990 = R. Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge 1990.
- Lecouteux 1996 = C. Lecouteux, *Charmes, conjurations, bénédictions : lexicque et formules*, Paris 1996.
- Le Lan 2002 = N. Le Lan, *Le roman arthurien hébreu*, «La France Latine. Revue d'Études d'Oc» 134 (2002), 27-32.
- Leviant 2003 = C. Leviant, *King Artus: a Hebrew Arthurian Romance of 1279* (1969), New York 2003.
- Marquès-Rivière 1984 = J. Marquès-Rivière, *Amuleti, Talismani e Pentacoli. I principi e la scienza dei Talismani nelle tradizioni orientali e occidentali*, Roma 1984.
- Meneghetti 2009 = M.L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze* (1997), Bari 2009.
- Naveh–Shaked 1985 = J. Naveh, Sh. Shaked, *Amulets and Magic Bowls: Aramaic Incantations of Late Antiquity*, Jerusalem-Leiden 1985.
- Naveh–Shaked 1993 = J. Naveh, Sh. Shaked, *Magic Spells and Formulae: Aramaic Incantations of Late Antiquity*, Jerusalem 1993.
- Roth–Wigoder = C. Roth, G. Wigoder (edd.), *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971.
- Sander–Trenel 1995 = N. Ph. Sander, I. Trenel, *Dictionnaire Hébreu-Français*, Genève 1995 (riproduzione anastatica dell'edizione Paris 1859).
- Sanga 1989 = G. Sanga, *Estetica del gergo. Come una cultura si fa forma linguistica*, «La Ricerca Folklorica» 19 (1989), 17-26.
- Schiffman–Swartz = L.H. Schiffman, M. D. Swartz, *Hebrew and Aramaic Incantation Texts from the Cairo Genizah: Selected Texts from Taylor-Schechter Box K1*, Sheffield 1992.
- Schäfer–Shaked 1994-1999 = P. Schäfer, Sh. Shaked, *Magische Texte aus der Kairör Geniza*, 3 voll., Tübingen 1994-1999.
- Scholem 1993 = G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino 1993.
- Sénégas 2007 = M.-L. Sénégas, *Les Léproseries au Moyen Âge*, in É. Zadora-Rio (ed.), *Atlas Archéologique de Touraine, Supplément à la Revue Archéologique du Centre de la France*, 53 FERACF, Tours 2014, 1-2 (consultabile online <http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=108>, 2007).
- Sermoneta 1976 = G. Sermoneta, *Considerazioni frammentarie sul giudeo-italiano*, «Italia», 1 (1976), 1-29.

- Sermoneta 1978 = G. Sermoneta, *Considerazioni frammentarie sul giudeo-italiano, II: Testi Italiani in caratteri ebraici*, «Italia» 1, 2 (1978), 62-106.
- Sirat 1961 = C. Sirat, *Un rituel juif de France : le manuscrit hébreu 633 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, «Revue des Études Juives» 119 (1961), 7-40.
- Trachtenberg 1939 = J. Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*, Philadelphia 1939.
- Yehuda di Regensburg, *Sefer Hassidim* (1988) = Jehudah ben Chemouel le Hassid, *Sefer Hassidim. La Guide des Hassidim*, traduit de l'hébreu et présenté par le Rabbin Édouard Gourévitch, Paris 1988.

Il sogno della scala da Giacobbe a Giovanni Climaco: un percorso tra arte ebraica e cristiana*

Davide Bianchi
Università degli Studi di Milano

וַיַּחְלֹם, הַנְּהַיָּה סֵלֶם מְצֻב אֶרְצָה, וְרָאָשׁוֹ, מַגִּיעַ הַשָּׁמַיְמָה; וְהִנֵּה
יִמְלֹאֵכ מַעְלָהּ, מֵעֲלֵי בִּינְיָרְדִי בּוֹ.¹

Paradigmatico è l'incontro tra YHWH e il patriarca Giacobbe in *Gen.* 28:12² avvenuto con uno speciale *medium* comunicativo rappresentato da un messaggio onirico, secondo il genere letterario dell'"oracolo di salvezza".³ Il racconto della visione del patriarca è nota: in fuga dal fratello Esau, Giacobbe si fermò in un luogo – chiamato Bethel – dove, addormentato, sognò una scala che saliva al cielo e sopra la quale salivano e scendevano degli angeli.

La realizzazione figurativa di questa scena ha ispirato numerose generazioni di artisti. Nel presente contributo vengono proposte le acquisizioni preliminari sul materiale iconografico di un'indagine ancora in corso. Esso, articolandosi in un'interessante sintesi, vuole indagare come i principali schemi figurativi, sviluppatasi nel periodo tardoantico e poi medioevale, siano stati influenzati dalle differenti correnti interpretative del testo biblico in ambito

* Ringraziamenti particolari si rendono doverosi al professor Frédéric Manns o.f.m. e al professor Gregor Geiger o.f.m. dello Studium Biblicum Franciscanum di Gerusalemme per i preziosi consigli durante la stesura di questo lavoro e alla dottoressa Erica Baricci per il cortese invito a partecipare. Sono inoltre grato alla professoressa Maria Mayer Modena dell'Università degli Studi di Milano e alla dott.ssa Andreina Contessa curatrice del Museum of Italian Jewish Art di Gerusalemme per l'attenta rilettura del testo. Desidero infine ricordare il compianto professor Gianfranco Fiaccadori che per primo ha indirizzato le mie ricerche.

1. "fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa" *Gen.* 28:12.

2. La teofania di Bethel si ritrova anche in *Gen.* 35, 1-7 e in *Sp.* 10, 10.

3. Questo *topos* letterario è comune nell'antico mondo semitico-greco: prima di un viaggio periglioso e incerto il fedele, che si trova in stato di angustia, era solito recarsi in un santuario o luogo sacro per richiedere un responso divino. Il messaggio era trasmesso da un officiante o profeta a cui seguiva l'espressione di un voto da parte dell'orante. Dopo aver ricevuto la grazia il devoto tornava al santuario per sciogliere il voto. Si vd. de Pury 1972, 213-289, 434-438; Oliva Hernández 1975, 41, 48-49, 51, 54-59, 61-62; Serra 1977, 261-262. Per meglio inquadrare il sito di Bethel e le relative connessioni religiose si vd. il recente Gomes 2006.

ebraico e cristiano e abbiano finanche costituito un *exemplum* a cui si ispirarono alcune miniature dell'opera dottrinale di Giovanni Climaco.

Contraddistinta da una forte aniconicità, la cultura ebraica non conobbe alcun esito figurativo dell'episodio biblico sino ai tempi mishnaici.⁴ Tra le più antiche rappresentazioni della scena in contesto giudaico, si segnala il pannello dipinto sulla parete nord della sinagoga edificata a Dura Europos in Siria, sulle rive del fiume Eufrate, realizzato durante la seconda fase costruttiva dell'edificio (244/45-256 d.C.).⁵

Il ciclo pittorico, ora conservato al Museo Nazionale di Damasco, risulta lontano dalle suggestioni naturalistiche del passato ed è caratterizzato da uno stile originale e indipendente, portato dalla fusione tra gli elementi classici e la locale cultura siro-iranica.⁶ Ne è un esempio l'iconografia recumbente di Giacobbe, risultato di una commistione stilistica i cui modelli sono da ricercare nella risematizzazione dei personaggi mitologici dormienti di tradizione ellenistica⁷ e nella coeva produzione artistica siriana, come ben attestato nei rilievi funerari palmireni.⁸

Il fulcro della scena è qui costituito da due angeli apteri, privi cioè delle ali, secondo la tradizione figurativa in uso sino al termine del IV secolo d.C.,⁹ e abbigliati con il costume regale persiano unito ad un lungo mantello, simile ad una clamide, che ricade lungo la schiena. I due personaggi sono intenti a salire una scala a pioli, la cui parte sommitale non è visibile perché è presente una lacuna. Questa assenza ha aperto la questione della rappresentazione della teofania divina perché non vi è concordanza nella traduzione di quanto riporta il testo biblico in *Gen.* 28,13: וַיֹּאמֶר יְהוָה וְנָצַב עָלַי.

Il testo dei LXX (ὁ δὲ κύριος ἐπεστήρικτο ἐπ'αὐτῆς), Filone di Alessandria,¹⁰ Giuseppe Flavio,¹¹ il libro dei Giubilei,¹² R. Hiyya il vecchio¹³ e la corrente rabbinica che identifica nella scala di Giacobbe la salita al Monte Sinai¹⁴ traducono "Ed ecco YHWH stava *sopra di essa*" specificando la presenza di Dio al termine della scala. La seconda traduzione, attestata nei *Targumim*

4. Per un inquadramento generale sulla cultura figurativa ebraica vd. Levine 2012, 15-65 con ampia bibliografia.

5. Particolarmente significativa la realizzazione nello stesso periodo, oltre alla sinagoga, sia della chiesa, sia del *mithraeum* della città. Vd. Kraeling 1967, 34-39; Perkins 1973, 49-55; Edwell 2008, 125-128; Levine 2012, 70-79.

6. Weitzmann-Kessler 1990, 17.

7. *ibid.*, 18.

8. Hachlili 1998, 142-143, tav. III-18, fig. III-30a; in riferimento alla scultura di area palmirena si vd. Equini Schneider 1993, 101-141.

9. Bussagli 1995, I, 629-638.

10. Ph. *Somm.*, I, 133; 157-159.

11. Ios. *Ant.* I, 19.1.

12. Charles 1964, II, 55.

13. *Gen. Rabbah* 68, 12; 28, 12.

14. Serra 1977, 271-272.

Yērūshalmī I e Neofiti e da altre correnti rabbiniche preferisce la traduzione “Ed ecco YHWH stava *davanti o accanto o sopra di lui*”¹⁵ riservando agli angeli la sommità della scala, come si dirà in seguito.

Tuttavia non risulta faticoso concordare con l’opinione di Kurt Weitzmann, che ipotizza per il lacerto mancante della pittura di Dura la consueta convenzione giudaica per la rappresentazione di Dio realizzata con una mano che sporge da un arco di cielo.¹⁶ Interessante osservare che proprio una porzione di cielo stellato è raffigurata al termine della scala nella miniatura della scena nel cod. Vat. gr. 746 e nella placchetta eburnea originariamente montata sull’*antependium* della cattedrale di Salerno del 1080 ca. ed ora al Museo Diocesano della città.¹⁷

Quanto all’uso iconografico della scala a pioli (אֲבִיבָה), attestata in tutte le versioni della scena, si trova nell’Egitto faraonico un interessante riscontro linguistico. Sono infatti attestati due grafemi atti a designare le due varianti tipologiche della scala, quella in muratura, maggiormente diffusa in contesto mesopotamico, e quella a pioli.¹⁸ Ne danno testimonianza i celebri *Testi delle Piramidi*, elenco di formule rituali datate all’Antico Regno (III millennio a.C.), usate per garantire l’ascesa in cielo del sovrano defunto,¹⁹ dove si apprende che scale di questo tipo vennero utilizzate dagli dei Horus e Seth e più tardi anche da Osiride. Senza addentrarsi nei numerosi riferimenti allegorici del tema della scala, i cui riscontri spaziano dalla Grecia classica al cristianesimo copto, risulta interessante notare come la scala a pioli venne utilizzata in tutti quei contesti figurativi in cui era necessario rappresentare il contatto tra la terra e il cielo, diventandone essa stesso il simbolo.²⁰

Per rimanere all’interno del panorama figurativo vicino all’ebraismo, merita una menzione l’uso decorativo del motivo a scala sulle pareti e sul beccuccio di un gruppo di lucerne fittili samaritane diffuse dal II al V secolo d.C.²¹ L’allusione figurativa al sogno di Giacobbe ci è fornita da alcuni passi del *Memar Marqab* – una delle più importanti opere teologiche per la tradizione samaritana – (datata tra il II e il IV secolo d.C.)²² secondo la quale il luogo della teofania di

15. *ibid.*, 269-274.

16. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19. Per la trattazione di questo tema iconografico Goshen Gottstein 1994, 171-195; Bar Ilan 1993, 321-35; per le miniature cristiane della Genesi vd. Marini Clarelli 1995, vol. 1, 491-499.

17. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19; Bergman 1980, 30, fig. 90.

18. Curto 1998, 4.

19. *ibid.*, 8; Vikentiev 1958, 21; Michailidis 1945, 87-94, fig. 5.

20. Per la dettagliata trattazione del tema del simbolismo della scala e relativa bibliografia vd. Leglay 1964, 231-244.

21. Per un inquadramento sulla questione e un ricco apparato iconografico vd. Sussman 1999, 245-264; Sussman 2004, 351-368.

22. Per la problematica relativa alla datazione dell’opera vd. Macdonald 1963, I, XX.

Bethel sarebbe da identificarsi con il monte Garizîm, vetta sacra per questa comunità religiosa.²³

Accostabili alla pittura della sinagoga di Dura sono le coeve rappresentazioni in ambito paleocristiano, la cui unica altra testimonianza giuntaci dall'evo antico è un affresco dipinto nel cubicolo B della catacomba romana della Via Latina, datato nella prima metà del IV secolo d.C.²⁴ (Fig. 1). In entrambi i monumenti, le pitture si sviluppano all'interno di un ciclo narrativo dedicato alla storia provvidenziale del Popolo eletto.²⁵ Lo schema iconografico risulta il medesimo: vi si ritrova Giacobbe rappresentato in posizione recumbente con la scala a pioli e i due angeli, qui però raffigurati con l'*himation*, intenti nella salita verso il cielo; pur essendosi conservata la parte superiore, non è tuttavia presente alcuna raffigurazione di Dio. Nonostante i numerosi studi a riguardo, resta ancora irrisolta la *vexata quaestio* relativa all'archetipo di questa raffigurazione, se fosse cioè stata ideata prima in contesto giudaico o cristiano.²⁶ Risulta però evidente che vi fosse un comune modello figurativo che conobbe una rapida diffusione alla fine del III secolo d.C. sia all'interno delle raffigurazioni delle comunità giudaiche, sia nel nascente apparato decorativo cristiano.

Tornando alle raffigurazioni ebraiche, le testimonianze visive della scena si ripresentano dopo uno iato che va dalla fine dell'antichità sino al XIII secolo. Non sono infatti note immagini del sogno di Giacobbe né nei numerosi pavimenti musivi sinagogali, né nella suppellettile decorata come i vetri dorati.²⁷ La ripresa iconografica dell'episodio è invece attestata, con un'ampia eco, nelle miniature dei codici ebraici.

Sebbene non risultino evidenze che ne comprovino l'esistenza durante l'età ellenistica e romana, manoscritti illustrati erano certamente presenti nell'Oriente islamico durante la piena età medievale.²⁸ Per la loro comprensione è necessario prima volgere lo sguardo ad alcuni interessanti parallelismi con le miniature di una serie di codici miniati bizantini, già adottati da Kurt Weitzmann e Herbert L. Kessler.

L'illustrazione che rinvierebbe a quella del prototipo sarebbe, secondo gli studiosi,²⁹ una raffinata miniatura al f. 174^v di un'omelia autobiografica di

23. Serra 1977, 285-287; vd. inoltre Meeks 1967, 216-257 per la trattazione sulla figura del profeta Mosè nella tradizione samaritana.

24. Ferrua 1960, 49, tav. XCVII; Kötzsche-Breitenbruch 1976, 66, tav. 12a; Goodenough 1953-1968, vol. X, 169, fig. 351.

25. Grabar 2011, 101.

26. Goodenough 1953-1968, vol. X, 169-170; Grabar 2011, 101.

27. Per una trattazione generale sui vetri dorati ebraici vd. Rutgers 2000, 82-85 con ampia bibliografia.

28. Gutmann 1978, 13-15; 18-21.

29. Weitzmann-Kessler 1990, 18.

Gregorio di Nazianzo degli anni 880-883 ca., cod. gr. 510, alla Bibliothèque Nationale de France³⁰ (Fig. 2).

La rappresentazione è invero debitrice di una corrente classicista di matrice tardoellenistica e caratterizzata da una qualità di esecuzione e di un gusto pittorico di chiaro influsso bizantino. La disposizione paratattica dei personaggi nella miniatura scandisce la corretta evoluzione della scena nei due momenti: Giacobbe addormentato e la successiva visione della scala. In tutte le altre rappresentazioni, comprese quelle della sinagoga di Dura Europos e della catacomba della Via Latina, per esigenze di riduzione dello spazio il patriarca viene rappresentato disteso sotto la scala contraendo i due eventi in un'unica scena.³¹ Tuttavia la miniatura è foriera di alcune varianti assenti nelle rappresentazioni pittoriche precedenti; vi si notano tre angeli pterofori, uno dei quali è assorto nella contemplazione del patriarca addormentato.

Un'analoga resa della scena, sebbene non sia prudente dedurre una medesima filiazione iconografica, si osserva nell'illustrazione contenuta al f. 37^v del Genesi di Millstatt, Carinzia ca. 1180-1200, Klagenfurt, Kärntner Landesarch., 6/19,³² e forse di riflesso anche nel Genesi della celeberrima Bibbia Cotton, Cott. Otho B.VI della British Library di Londra (475-500 d.C.)³³ della quale, purtroppo, non è pervenuta la pagina.³⁴ Oltre alla medesima disposizione di Giacobbe, merita attenzione l'angelo in fondo alla scala intento ad osservare il protagonista dormiente, elemento che verrà ripreso nella trattazione della produzione ebraica.³⁵

Più vicina alla pittura di Dura e all'affresco della Via Latina è un'illustrazione al f. 50^r dell'Ottateuco bizantino cod. Vat. gr. 747, Biblioteca Apostolica Vaticana, datato alla fine dell'XI secolo, ma le cui miniature sembrano modellate su un più antico manoscritto paleocristiano³⁶ (Fig. 3). Gli angeli, qui presenti in numero di tre, sono raffigurati mentre salgono una scala realizzata senza alcun riferimento prospettico disponendosi su di essa senza il rispetto delle proporzioni. L'illustratore ha inoltre rappresentato Giacobbe in una posizione di compromesso, ponendolo nello spazio vuoto sotto la scala.³⁷ Un elemento che serba memoria delle composizioni tardoantiche è la raffigurazione degli angeli apteri, dettaglio attestato nelle illustrazioni dei già citati cod. Vat. gr. 747 e del Genesi di Millstatt. La medesima formula ricorre

30. Omont 1929, 23, tav. XXXVII; Goodenough 1953-1968, vol. X, 167; Goodenough 1953-1968, vol. XI, fig. 296.

31. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

32. *ibid.*; per l'analisi dei motivi iconografici nel Genesi di Millstatt vd. Saibene 2001, 167-189 e Saibene 2015.

33. Per i problemi relativi al Genesi Cotton si vd. Weitzmann-Kessler 1986; Lowden 1992, 40-53, per una trattazione sul tema dell'origine dei codici miniati vd. da ultimo Lowden 2007, 117-134.

34. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

35. Vd. *Infra*.

36. Weitzmann-Kessler 1990, 18-19.

37. *ibid.*

nella miniatura al f. 97^r del cod. Vat. gr. 746, BAV datato al XII secolo (Fig. 4), che rinvierebbe, secondo Weitzmann, ad un comune modello iconografico.³⁸ Va tuttavia segnalata in questo caso la variante degli angeli rappresentati con le ali. Purtroppo perduta nell'incendio del 1823, la raffigurazione del sogno nella navata nord della basilica romana di San Paolo fuori le mura – commissionata da papa Leone Magno (390-461) nella prima metà del V secolo d.C. – è nota in una miniatura al f. 4^r del settecentesco cod. Barb. Lat. 4406, BAV, la cui fedeltà all'affresco paleocristiano può tuttavia essere stata compromessa dai restauri trecenteschi eseguiti dal pittore Pietro Cavallini.³⁹

A questo punto è possibile concentrarsi più nel dettaglio sulle produzioni miniate ebraiche scegliendo gli esempi più rappresentativi della cultura figurativa di matrice sefardita e di quella ashkenazita. Emblematica della produzione spagnola è la miniatura al f. 4^v della così detta Golden Haggadah, Add. Ms. 27210, Londra, BL, usata per il *seder* di *Pesach*, prodotta a Barcellona tra il 1320 e il 1330⁴⁰ (Fig. 5). L'anonimo illustratore ha qui attinto a modelli grafici di varia provenienza, segno di quella cultura cosmopolita che la mobilità delle comunità ebraiche favoriva, e ha saputo rielaborarli secondo una personale cifra stilistica, raggiungendo un risultato estetico di grande equilibrio e raffinatezza. Nota solo nella miniatura cristiana al f. 22 del cod. Vat. gr 1162, BAV (inizi del XII secolo),⁴¹ la presenza degli angeli in numero di quattro può essere ricondotta alle interpretazioni rabbiniche della scena contenute in alcuni *midrashim*, in particolare nel *Midrash Rabbah* – IV/V secolo d.C. – (*Gen. Rabbah* 68:12-14).⁴² Nella visione di Giacobbe la presenza degli angeli, oltre alla consueta funzione di mediazione (*διαγγέλλω*) tra l'uomo e Dio e di sfondo per la successiva apparizione di YHWH, sarebbe da ricondurre alla visione profetica delle quattro dominazioni politiche cui soggiacquero Israele: Babilonia, la Media, la Grecia e Edom (Roma) personificate proprio dai quattro angeli.⁴³ Più precisamente, la salita degli angeli sulla scala indicherebbe l'ascesa delle rispettive potenze, mentre la discesa ne rappresenterebbe il declino.⁴⁴ Un ragionamento analogo è stato proposto da Goodenough, ripreso poi da Kraeling e Weitzmann, per la differente resa dei due angeli, nella pittura della sinagoga di Dura Europos, raffigurati con abiti regali di foggia persiana; tipologia che ricorre in altre pitture della sinagoga per raffigurare i sovrani e

38. *ibid.*, 18-19.

39. Garber 1918; Waetzoldt 1964, fig. 345; Hetherington 1979; Kessler 1994, 357-383. Per la datazione dell'iscrizione a mosaico sull'arco trionfale vd. Waetzoldt 1961, 19 ss.

40. Vd. Narkiss 1970; Kogman-Appel 1997, 451-482; Kogman-Appel 2000, 816-858; Kogman-Appel 2004, 179-185; Kogman-Appel 2006, 47-88; Mann 2010, 112-115; Epstein 2011, 129-200.

41. Weitzmann-Kessler 1990, 19.

42. Neusner 1985.

43. Schubert 1974, 33-42; Serra 1977, 279-285; Kogman-Appel 1997, 467-468.

44. *ibid.*

Aronne come re-sacerdote.⁴⁵ Tuttavia la mancanza di altri due angeli nella pittura (che, pur giunta incompleta, per motivi di spazio non avrebbe permesso un loro inserimento), esclude che si tratti non solo del medesimo schema iconografico della Golden Haggadah e del codice Vaticano gr. 1162, ma anche delle miniature cristiane analizzate precedentemente, nelle quali infatti il numero degli angeli non è mai fisso.

A mio giudizio, invece, meritano particolare attenzione i tre angeli sulla terra assorti nella contemplazione di Giacobbe, atto sapientemente sottolineato con un’accurata resa nell’espressività dei volti e dei gesti che serba memoria del modello, forse archetipico, usato per la miniatura del codice gr. 510 di Parigi. Lo stesso numero di personaggi, l’identica composizione narrativa, enfatizzata dall’atteggiamento pensoso e sognante dell’angelo seduto, compaiono nella miniatura al fol. 4^v di un’altra *haggadah* di produzione sefardita, il Ms. O2884, Londra BL, o così detta Sister Haggadah datata al secondo o terzo quarto del XIV secolo⁴⁶ (Fig. 6). Su questa variante iconografica getta luce una differente interpretazione rabbinica del sogno esposta al v. 12 del *Targūm Palestinese* al Pentateuco, scritto in aramaico e a noi noto nelle recensioni dei *Targūmim Yērusalmi* I e II.⁴⁷ Più precisamente, farebbero da sfondo alla teofania di Bethel due angeli, che cacciati dal Paradiso perché volevano rivelarne i segreti, accompagnarono Giacobbe fin dalla sua partenza dalla casa paterna. Nella notte del sogno, questi salirono in cielo per chiamare gli altri angeli e dire loro di scendere ad ammirare “il giusto, la cui immagine è impressa nel Trono della gloria. Allora gli altri angeli santi scendevano per contemplarlo”.⁴⁸ Questo dato letterario è ripreso visivamente nell’arco di cielo posto a coronamento della scala, dove al busto di Cristo di tradizione cristiana viene preferito il volto di uno o più angeli spettatori e interlocutori della scena, trasformando così lo schema iconografico per meglio riflettere una specifica tradizione ebraica.

L’influsso dei *Targūmim* e di una comune versione pittorica risultano invece assenti in un altro gruppo di miniature realizzate in ambiente ashkenazita. In particolare l’illustrazione al f. 34^r della così detta Second Nuremberg Haggadah, Gerusalemme, Schocken Library, Ms. 24 087, – metà del XV secolo – si dispone marginalmente al testo, secondo l’uso della produzione artistica nella Germania meridionale, presentando una variante più schematica.⁴⁹ È infatti resa con stile rapido e una maggiore tendenza alla semplificazione della scena nella quale compaiono solo due angeli e il patriarca addormentamento.

45. Goodenough 1953-1968, vol. X, 166-170; Kraeling 1956, 70-74; Weitzmann-Kessler 1990, 19. Per il tema della rappresentazione degli angeli nell’arte ebraica vd. Buda 2011, 117-34.

46. Cohen 1994, 17-24; Kogman-Appel 1997, 451-482; Kogman-Appel 2000, 816-858; Kogman-Appel 2006, 47-88; Mann 2010, 112-115.

47. Serra 1977, 270-271, n. 48 e relativa bibliografia.

48. *ibid.*

49. Narkiss–Sed-Rajna 1976, Kogman-Appel 1994, 25-32; Kogman-Appel 2001, 118-131.

Simili considerazioni possono essere fatte per la miniatura al f. 33^v della Yahuda Haggadah, Gerusalemme, Israel Museum, Ms. 180/50, datata alla metà del XV secolo.⁵⁰

Ascrivibile a una commistione tra differenti modelli iconografici è la versione della scena nell'illustrazione al f. 10^r della assai nota Haggadah di Sarajevo, Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine, realizzata probabilmente a Barcellona, e datata al pieno XIV secolo⁵¹ (Fig. 7). Il particolare gusto pittorico, comune alle congeneri miniature delle bibbie latine di scuola franco-spagnola, risente degli influssi di quello stile gotico-italiano ampiamente diffuso in Catalogna. Questi elementi uniti ad alcune “accortezze” ebraiche hanno dato vita a uno stile originale in cui i due angeli, caratterizzati da un'estrema astrazione, sono raffigurati come semplici *silhouette* con le ali alzate a coprire i volti mentre il cielo viene reso con una nuvola nell'angolo superiore sinistro che emerge dal fondo neutro di colore azzurro.⁵²

Sulla base di questi preliminari riscontri iconografici è possibile affermare che il linguaggio formale dell'arte cristiana non sia stato assorbito passivamente. È stato invece rielaborato criticamente dai miniatori ebrei, grandi conoscitori della letteratura midrashica, apportando un alto grado di invenzione per enfatizzare la loro identità religiosa. Le differenti versioni della scena, più che indirizzare verso una “forzosa” ricerca di un comune archetipo di ascendenza tardo antica, suggeriscono la presenza di una produzione ricettiva e propositiva che ha portato a esiti originali e diversificati.

Al termine di questa rassegna, il cui approfondimento viene rimandato ad altra sede, è interessante fare un piccolo accenno alla fortuna e alla ripresa del modello iconografico della scala. Nota anche da un'interpretazione rabbinica nel *Midrash Rabbah* (*Gen. Rabbah* 68:12), è l'allegoria della scala di Giacobbe al Monte Sinai.⁵³ Oltre all'identico valore ghematrico dei termini סְלָמָה [slm-scala] e סִינַי [syny-Sinai]⁵⁴ proprio della mistica ebraica, nei commenti rabbinici il Sinai stesso sarebbe lo strumento utilizzato da Mosè, raffigurato insieme ad Aronne a guisa di angelo, per elevarsi all'incontro teofanico.⁵⁵

Influenzato dall'interpretazione allegorica della scala come esperienza ascetica proposta da Filone di Alessandria⁵⁶ e dallo gnosticismo, il riferimento al Sinai venne ripreso dai padri greci, in particolare da Gregorio di Nissa che proprio nella *Vita di Mosè*, composta intorno al 392 d.C., usa la metafora della

50. Kogman-Appel 1994, 25-32; Kogman-Appel 2001, 118-131.

51. Weber 1999, Kogman-Appel – Laderman 2004, 89-128.

52. Gutmann, 1978, 60.

53. Serra 1977, 280, nn. 71-72.

54. La somma del valore ghematrico delle singole lettere nelle due parole corrisponde a 130. Nello specifico per [slm-scala] סְלָמָה: ס (60) + ל (30) + מ (40) = 130 [syny-Sinai] סִינַי: ס (60) + י (10) + נ (50) + י (10) = 130.

55. Serra 1977, 280, nn. 71-72.

56. Ph. *Somm.*, I, 150-152.

scala per indicare l’ascensione dell’anima condotta dal Verbo a percorrere i gradi della vita spirituale.⁵⁷ Ma sarà infine il monaco e santo bizantino Giovanni Climaco (575-650), igumeno del monastero di santa Caterina al Sinai, a svilupparne il tema nella *Κλίμαξ τοῦ Παραδείσου* (o *Scala Paradisi*), importante opera dottrinale per l’escasmo cristiano⁵⁸. Risulta perciò interessante, per la sua unicità, la miniatura al f. 5^r del cod. Vat. Ross. 251, BAV il cui testo si data all’XI secolo, ma le cui illustrazioni sembrerebbero essere del XII secolo⁵⁹ (Fig. 8). Inaspettatamente fedele al contenuto della prefazione greca del testo, il miniatore adotta una formula iconografia autonoma e lontana dai cicli pittorici in uso per illustrare il trattato monastico, decidendo di duplicare la visione della scala e unendola all’episodio biblico del combattimento di Giacobbe con l’angelo.

L’episodio restò tuttavia isolato non venendo più utilizzato nella decorazione dei codici miniati della *Κλίμαξ*, o se ripreso venne completamente trasformato con l’aggiunta dei monaci, protagonisti della lotta spirituale contro i diavoli dei vizi e del peccato, intenti a salire una nuova scala, percorso di asceti necessario per il loro successivo incontro con Dio.

57. Per l’opera vd. Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè* (1984).

58. Per la personalità e l’opera vd. Hausherr 1961, 385-410; Völker 1968, Chialà-Cremaschi 2002; Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso* (2007); per l’iconografia fondamentale è Martin 1954 per la descrizione dei cicli iconografici della scala e l’elenco dei codici miniati; vd. anche Kaster 1974, coll. 140-141; Dufrenne 1992, 142; Germain 1992, 359; Della Valle 1995, 721-723; Charalampidis 2002, 313-337.

59. Martin 1954, 108-113, fig. 227.

Bibliografia

- Bar Ilan 1993 = M. Bar Ilan, *The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism*, G. Sed-Rajna (éd. par), *Rashi, 1040-1990: hommage a Ephraïm E. Urbach: congrès européen des études juives*, Paris 1993, 321-335.
- Bergman 1980 = R.P. Bergman, *The Salerno Ivories: Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Ma.)-London 1980.
- Buda 2011 = Z. Buda, *Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art*, in G. Jaritz (ed.), *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation (CEU Medievalia)*, Budapest 2011, 117-134.
- Bussagli 1995 = M. Bussagli, s.v. *Angelo* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1995, 629-638.
- Charalampidis 2002 = K.P. Charalampidis, *Giovanni Climaco nell'iconografia bizantina* in S. Chialà, L. Cremaschi (a c. di), *Giovanni Climaco e il Sinai*. Atti del IX Convegno Ecumenico Internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina (Bose 16-18 settembre 2001), Bose 2002, 313-337.
- Charles 1964 = R.H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English: with introductions and critical and explanatory notes to the several books* (1913), Oxford 1964.
- Chialà-Cremaschi 2002 = *Giovanni Climaco e il Sinai*. Atti del IX Convegno Ecumenico Internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina, Bose 16-18 settembre 2001, a c. di Sabino Chialà e Lisa Cremaschi, Magnano 2002.
- Cohen 1994 = E.C. Cohen, *The "Sister Haggadah" and Its "Poor Relation"*, in AA.VV., *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies* (Jerusalem 1993), Jerusalem 1994, Division D, vol. II, 17-24.
- Curto 1998 = S. Curto, *Il simbolo della scala dall'Egitto Antico al Copto e all'Arabo*, «Aegyptus» 78 (1998), 3-14.
- Della Valle 1995 = M. Della Valle, s.v. *Giovanni Climaco, Santo (o Scolastico, Sinaitico)* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1995, VI, 721-723.
- Dufrenne 1992 = S. Dufrenne, *Johannes Klimakos, Himmelsleiter*, in J.M. Plotzek, K. Winnekes, S. Kraus (hrsg.), *Biblioteca apostolica Vaticana: Liturgie und Andacht im Mittelalter*. Erzbischofliches Diözesanmuseum (Köln, 9. Oktober 1992 bis 10. Januar 1993), Stuttgart 1992, 142.
- Edwell 2008 = P.M. Edwell, *Between Rome and Persia: the Middle Euphrates, Mesopotamia and Palmyra under Roman Control*, London 2008.

- Epstein 2011 = M.M. Epstein, *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven 2011.
- Equini Schneider 1993 = E. Equini Schneider, *Considerazioni sulla cultura artistica di Palmira nel III secolo. Conclusioni* in Id., *Septimia Zenobia Sebaste*, Roma 1993, 101-141.
- Ferrua 1960 = A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960.
- Garber 1918 = J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Vienna 1918.
- Germain 1992 = M.-O. Germain, *Jean Climaque, l'“Echelle du Paradis”* in M.-C. Bianchini (éd.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*. Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993, Paris 1992, p. 359.
- Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso* (2007) = Giovanni Climaco, *La scala del Paradiso*, a c. di R.M. Parrinello, Milano 2007.
- Goodenough 1953-1968 = E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 12 voll., New York 1953-1968.
- Gomes 2006 = J.F. Gomes, *The Sanctuary of Bethel and the Configuration of Israelite Identity*, Berlin 2006.
- Goshen Gottstein 1994 = A. Goshen Gottstein, *The Body as Image of God in Rabbinic Literature*, «Harvard Theological Review» 87, 2 (1994), 171-195.
- Grabar 2011 = A. Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 2011.
- Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè* (1984) = Gregorio di Nissa, *La vita di Mosè*, a c. di M. Simonetti, Milano 1984.
- Gutmann 1979 = J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, London 1979.
- Hachlili 1998 = R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden 1998.
- Hausherr 1961 = I. Hausherr, *La théologie du monachisme chez saint Jean Climaque* in AA.VV., *Théologie de la vie monastique: études sur la tradition patristique*, Paris 1961, 385-410.
- Hetherington 1979 = P. Hetherington, *Pietro Cavallini: a Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979.
- Kaster 1974 = G. Kaster, s.v. *Johannes Klimakus* in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, coll. 141-142.
- Kessler 1994 = H.L. Kessler, *Pictures as Scripture in the Fifth-Century Churches* in Id., *Studies in Pictorial Narrative*, London 1994, 357-383.
- Kogman-Appel 1994 = K. Kogman-Appel, *The Second Nuremberg Haggadah and the Yabuda Haggadah: Were they Made by the Same Artist?*, in AA.VV. *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies* (Jerusalem 1993), Jerusalem 1994, Division D, vol. II, 25-32.
- Kogman-Appel 1997 = K. Kogman-Appel, *The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 60, 4 (1997), 451-482.

- Kogman-Appel 2000 = K. Kogman-Appel, *Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?* in «Speculum» 75 (2000), 816-858.
- Kogman-Appel 2001 = K. Kogman-Appel, *The Iconography of the Biblical Cycle of the Second Nuremberg and the Yabuda Haggadot: Tradition and Innovation*, in J. Heller et alii (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture: International Academic Symposium* (Prague, September 1995), Prague 2001, 118-131.
- Kogman-Appel 2004 = K. Kogman-Appel, *Jewish Book Art between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden 2004.
- Kogman-Appel 2006 = K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, Pennsylvania 2006.
- Kogman-Appel-Laderman 2004 = K. Kogman-Appel, S. Laderman, *The Sarajevo Haggadah: The Concept of Creatio ex nihilo and the Hermeneutical School Behind It*, in «Studies in Iconography» 25 (2004), 89-128.
- Kötzsche-Breitenbruch 1976 = L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die Neue Katakomba an der via Latina in Rom*, Münster in Westfalen 1976.
- Kraeling 1956 = C.H. Kraeling, *The Synagogue*, New Haven 1956.
- Kraeling 1967 = C.H. Kraeling, *The Christian Building*, New Haven 1967.
- Leglay 1964 = M. Leglay, *Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiés à Saturne*, in «Latomus» 23 (1964), 213-246.
- Levine 2012 = L.I. Levine, *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven-London 2012.
- Lowden 1992 = J. Lowden, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, in «Gesta» 31 (1992), 40-53.
- Lowden 2007 = J. Lowden, *The Beginnings of Biblical Illustration* in E.R. Hoffmann (ed.), *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Oxford 2007.
- Macdonald 1963 = J. Macdonald, *Memar Marqab, the Teaching of Marqab*, Berlin 1963.
- Mann 2010 = V.B. Mann, *Jews and Altarpeices in Medieval Spain*, in V.B. Mann (ed.), *Uneasy Communion: Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*, London 2010, 112-115.
- Marini Clarelli 1995 = M.V. Marini Clarelli, s.v. *Genesi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I Roma 1995, 491-499.
- Martin 1954 = J.R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.
- Meeks 1967 = W.A. Meeks, *The Prophet-King: Moses Traditions and the Johannine Christology*, Leiden 1967.
- Michailidis 1945 = G. Michailidis, *Échelle mystique chrétienne dessinée sur lin*, «Bull. de la Société D'Archéologie Copte» 11 (1945), 87-94.
- Narkiss 1970 = B. Narkiss, *The Golden Haggadah: A Fourteenth-Century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, London 1970.
- Narkiss-Sed-Rajna 1976 = B. Narkiss – G. Sed-Rajna, *Index of Jewish Art. Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem-Paris 1976.

- Neusner 1985 = J. Neusner, *Genesis Rabbah: the Judaic Commentary to the Book of Genesis*, Atlanta 1995.
- Oliva Hernández 1975 = M. Oliva Hernández, *Jacob en Betel: Visión y voto*, Madrid 1975.
- Omont 1929 = H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV siècle*, Paris 1929.
- Perkins 1973 = A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973.
- de Pury 1972 = A. de Pury, *Promesse divine et légende culturelle dans le cycle de Jacob genèse 28 et les traditions patriarcales*, Neuchâtel 1972.
- Rutgers 2000 = L.V. Rutgers, *The Jews in Late Ancient Rome: Evidence of Cultural Interaction in the Roman Diaspora*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- Saibene 2001 = M.G. Saibene, *Motivi iconografici nella ‘Genesi di Millstat’ e nei mosaici di S. Marco*, in M.G. Saibene, M. Buzzoni (a c. di), *Testo e immagine nel medioevo germanico*, Milano 2001, 167-189.
- Saibene 2015 = M. G. Saibene, *Osservazioni sulla Genesi di Millstatt*, in M. Buzzoni, M. Bampi, O. Khalaf (a cura di), *La Bibbia nelle letterature germaniche medievali*, Venezia 2015, 167-187.
- Schubert 1974 = K. Schubert, *Das Problem der Entstehung einer jüdischen Kunst im Lichte der literarischen Quellen des Judentums*, in «Kairos» 16 (1974), 33-42.
- Serra 1977 = A. Serra, *Contributi dell’antica letteratura giudaica per l’esegesi di Giovanni 2,1-12 e 19, 25-27*, Roma 1977.
- Sussman 1999 = V. Sussman, *Architectural Elements in the Design of Oil Lamps: “a House of Light”*, in «Études et travaux = Studia i prace» 18 (1999), 245-264.
- Sussman 2004 = V. Sussman, *The Beth Hashitta Mosaic Floor: A New Perspective on the Light of Samaritan Lamps*, in «Liber Annuus» 54 (2004), 351-368.
- Vikentiev 1958 = V. Vikentiev, *Études d’épigraphie protodynastique 2. Deux tablettes en ivoire (Ière dynastie) et les linteaux de Medamoud (XII-XIIIe dynastie)* in «ASAE» 56 (1958), 1-30.
- Völker 1968 = W. Völker, *Scala paradisi: eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem Neuen Theologen*, Wiesbaden 1968.
- Waetzoldt 1961 = S. Waetzoldt, *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom* in AA.VV., *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Brubns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München 1961, 19-28.
- Waetzoldt 1964 = S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienna-Munich 1964.
- Weber 1999 = E. Weber, *The Sarajevo Haggadah*, Belgrade-Sarajevo 1999.
- Weitzmann–Kessler 1986 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton 1986.
- Weitzmann–Kessler 1990 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Frescos of the Dura Europos and Christian Art*, Washington D.C. 1990.

Apparato iconografico¹



Figura 1. Affresco con il sogno di Giacobbe, cubicolo B della catacomba della Via Latina, Roma (© Pontificia Accademia di Archeologia Sacra).



Figura 2. Cod. gr. 510, dettaglio: miniatura al f. 174^v raffigurante il sogno di Giacobbe. Parigi, Bibliothèque nationale de France (© Bibliothèque nationale de France).

¹ Si ringraziano la Pontificia Accademia di Archeologia Sacra, la Bibliothèque nationale de France, la Biblioteca Apostolica Vaticana, la British Library e il Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine per la concessione dei diritti di riproduzione delle immagini.



Figura 3. Cod. Vat. gr. 747, dettaglio: miniatura al f. 50^r raffigurante il sogno di Giacobbe. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (© Biblioteca Apostolica Vaticana).



Figura 4. Cod. Vat. gr. 746, dettaglio: miniatura al f. 97^r raffigurante il sogno di Giacobbe. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (© Biblioteca Apostolica Vaticana).



Figura 5. Golden Haggadah Add. Ms. 27210, dettaglio:
miniatura al f. 4^v raffigurante il sogno di Giacobbe. Londra, British Library
(©British Library Manuscripts Online Catalogue)



Figura 6. Sister Haggadah Ms. O2884, dettaglio:
miniatura al f. 4^v raffigurante il sogno di Giacobbe. Londra, British Library
(©British Library Manuscripts Online Catalogue)



Figura 7. Haggadah di Sarajevo, dettaglio:
miniatura al f. 10^r raffigurante il sogno di Giacobbe. Sarajevo Zemaljski Muzej Bosne i
Hercegovine (© Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine)



Figura 8. Cod. Vat. Ross. 251. *Miniatura col sogno di Giacobbe e il combattimento con l'angelo al fol. 5^r.*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
(© Biblioteca Apostolica Vaticana).