

# 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'esaustività, 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,<sup>1</sup> a mostrare tutto questo in piena evidenza.

Lo *schermo demoniaco* di Lotte Eisner e il tragitto "storico-psicologico" *da Caligari a Hitler* secondo Siegfried Kracauer<sup>2</sup> 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 sopraggiungere<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup> Basta pensare al personaggio del Golem,<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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 genti<sup>7</sup>...

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.<sup>8</sup>

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?<sup>9</sup> 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 fila<sup>10</sup> allo sviluppo dell’horror in America<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 Waszyński<sup>13</sup> e tratto dal dramma di Shalom An-Ski,<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

inquadrature 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,<sup>17</sup> 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* (sinagoge, 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).<sup>18</sup>

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 rabbino<sup>19</sup> 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 *Shoah*. 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,<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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, irridendone 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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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*,<sup>24</sup> *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 narritività 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.