

Antonio Attisani

FINE DELLA RIVELAZIONE, INIZIO DELLA GNOSI\*

La definizione «teatro ebraico» può essere riferita a testi drammaturgici o in senso lato a spettacoli assai differenti tra loro per i materiali, le tecniche e le funzioni che li caratterizzano. Ne fa parte il teatro yiddish oggetto di questo studio, in quanto espressione in lingua yiddish del popolo ebraico, così come ne fanno parte tutte le opere e le esperienze performative che caratterizzano la cultura ebraica, fenomeno a sua volta di non univoca definizione, visto che si sostanzia non soltanto nelle varie tradizioni dell'ebraismo inteso come fenomeno religioso, storico e sociale, ma anche come l'espressione culturale e artistica a qualsiasi titolo di autori ebrei. Dunque è teatro ebraico il teatro scritto (con riferimento sia alla lingua ebraica e allo yiddish che ai contenuti, peraltro non di rado frequentati anche da autori non ebrei) o realizzato da ebrei, anche in occasioni festive, come per esempio il Purim o in occasione dei matrimoni. È infine una manifestazione della "teatralità" ebraica ciò che sta all'inizio, ovvero le varie manifestazioni performative (canto, soprattutto, ma anche musica e danza, oltre alla recitazione propriamente detta) delle quali si ha testimonianza dai tempi biblici in poi. Il legame tra tutte queste forme rappresentative che caratterizzano da millenni la civiltà ebraica è senz'altro profondo e rimanda a concezioni diverse del senso mimetico, come avremo occasione di notare. Nel nostro caso e in sede di premessa non sarebbe utile ripercorrerne minuziosamente la storia ed esplorarne tutti i rami,<sup>1</sup> meglio cercare di delineare un criterio per leggere e interpretare queste vicende, in generale ma soprattutto in relazione alla stagione relativamente breve del teatro yiddish, da considerarsi teatro ebraico in senso pieno, non solo perché adotta la lingua d'uso comune parlata e poi scritta dalla vasta comunità ebraica dell'Europa orientale, detta anche *yidishland*, ma anche in quanto realizzato da artisti e operatori ebrei e rivolto in prima istanza a un pubblico di ebrei, non necessariamente religiosi.

Il tema delle origini merita una riflessione a sé. La studiosa francese Sonia Sarah Lipsyc,<sup>2</sup> citando un proprio maestro di studi ebraici, ricorda che il pensiero filosofico in

---

\* Per gentile concessione dell'autore e dell'editore, pubblichiamo il primo capitolo del volume scritto da Antonio Attisani con Veronica Belling, Marida Rizzuti e Luca Valenza, *Teatri vagabondi. Indice sommario per un atlante della scena yiddish*, Accademia University Press, Torino 2016 (in corso di stampa).

<sup>1</sup>Per una sintesi generale si può fare riferimento alla voce *Theater* della Jewish Virtual Library (<[https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud\\_0002\\_0019\\_0\\_19780.html](https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19780.html)>) ripresa dalla *Encyclopaedia Judaica*, quindi al saggio di Sonia Sarah Lipsyc, *Pour une métaphysique du théâtre juif*, in Id., *Salomon Mikhoëls ou le testament d'un acteur juif*, Cerf, Paris 2002, pp. 175-231, e al complesso degli articoli (che più avanti si citeranno in dettaglio) di «Les cahiers du judaïsme», *Un théâtre juif?*, 14 (2003). Per una puntuale recensione di S. S. Lipsyc si veda Gérard Abensour, *Ombres et lumières sur le théâtre russe au XXe siècle*, «Revue des études slaves», Tome 77, fascicule 3, 2006. pp. 465-476.

<sup>2</sup>Cfr. S. S. Lipsyc, *Salomon Mikhoëls* cit. Il volume propone una pièce ispirata alla figura di Michoëls con aggiunta di diversi documenti e annotazioni critiche. Dell'autrice, attualmente docente all'università di Concordia (Montreal, Canada) si può vedere il blog:

Grecia ha inizio quando la Rivelazione, ovvero il dono della Torah al Monte Sinai verso l'inizio del V secolo a.e.c., che fonda l'Alleanza (e la legge) del popolo ebraico con l'Eterno, non è più avvertita come qualcosa di vivo e funzionante, e che il *Libro di Esther*, il primo "copione teatrale" di quella tradizione, sarebbe stato redatto nello stesso periodo in cui Eschilo componeva *I persiani*. Dunque il teatro sorgerebbe anche nell'antropologia ebraica al momento dell'eclisse di Dio. Nel Talmud è scritto che dal giorno in cui il Tempio di Salomone è stato distrutto, nel 586 a.e.c., «l'ispirazione divina è stata revocata ai profeti e donata ai saggi», proprio come in Grecia, dove alla scomparsa degli dèi corrisponde la comparsa della filosofia. A questo punto Lipsyc pone una domanda che in realtà è un'affermazione: «Questa assenza di Rivelazione è all'origine del teatro?»,<sup>3</sup> affermazione corroborata da quanto si legge nel finale di un illuminante saggio di Ugo Volli sulla Torah, ovvero che «con la chiusura del canone biblico finisce anche per il mondo ebraico il tempo della profezia e domina il pensiero ermeneutico»,<sup>4</sup> pensiero che pur conservando l'accento sulla integrità della "legge" che costituisce l'enunciazione di qualunque autore (Dio compreso) pone un nuovo e decisivo accento sull'interpretante, sulla sua libertà e la sua responsabilità. Su queste basi il teatro si conferma essere una manifestazione di gnosi (da intendere come ricerca della conoscenza per mezzo dell'esperienza collettiva e individuale) in entrambe le tradizioni culturali che fondano l'Occidente. Almeno, così potrebbe essere sintetizzato il punto di vista di una teologia negativa – sul cui contenuto avremo modo di ritornare – colta nel suo momento aurorale. Nella tradizione ebraica si sceglie la pagina anziché la scena come primario luogo della *interpretazione*, luogo nel quale anche i lettori e gli spettatori esercitano una responsabilità creativa. In una prospettiva più strettamente antropologica e filosofica, invece, potremmo dire che il *Libro di Esther* è un racconto in forma drammatica che rimanda a qualcosa che viene prima di ogni teologia o ideologia, ovvero alla consapevolezza delineata da Jean-Luc Nancy con queste parole: «Non bisognerebbe dire pertanto che il culto precede il teatro e lo genera, bensì che il corpo-teatro precede tutti i culti e tutte le scene. La teatralità non è né religiosa né artistica – anche se la religione e l'arte derivano da essa. È la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione».<sup>5</sup>

Ciò che qui è in questione è il corpo nella sua duplice accezione di corpo che si conserva in vita e di corpo mimetico, creativo (per Nancy «corpo teatro»), il corpo che costruisce e utilizza le proprie macchine culturali<sup>6</sup> per definire di volta in volta la forma capace di dare identità e di conseguenza il diritto di esistenza a un individuo oppure a una comunità. Essendo la mimesi ricerca di conoscenza e la mimesi teatrale la sua manifestazione più completa, la ricerca rappresenta l'opposto della fede, ma non per questo un sentimento antireligioso o antimetafisico. Pertanto il teatro è un processo gnostico che *naturalmente* include il patico. La questione della fede pertiene all'antropologia storica dei sistemi di pensiero monoteisti, nell'ambito dei quali, quando la conoscenza raggiunge il

---

<<http://soniasarahlipsyc.canalblog.com/archives/theatre/index.html>>, che propone un'ampia messe di materiali.

<sup>3</sup>*Ivi*, p. 257.

<sup>4</sup>U. Volli, *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, L'Epos, Palermo 2012, p. 286.

<sup>5</sup>J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36.

<sup>6</sup>Sul concetto di «macchina» si veda Carlo Sini, *Il potere invisibile*, «Nóema», 4-2 (2013): <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>, pp. 1-25.

limite individuale, e se questo coincide con un punto del confine umano, si ferma il patire e si ferma anche il conoscere, il soggetto si assenta e resta il suo *vedere*. Ciò vale per tutte le strategie mimetiche delle tradizioni monoteiste occidentali, mentre per quelle orientali il discorso è differente, per esempio nel caso tibetano o indiano, dove la ritualità e il “teatro” possono essere pensati in una declinazione tantrica, ossia come riti di invernamento e verifica che scaturiscono da religioni politeistiche, ovvero a-teistiche.<sup>7</sup> Quando la religione è presa sul serio, invece, si presenta dominata dall’enigma tragico della morte e del male, mentre quando si cala nella vita del popolo si arricchisce di ironia, si fa dubitativa, rovesciamento carnevalesco, e naturalmente critica degli apparati di potere dei quali è abito. In ogni caso, la questione è controversa, come sottolinea in molti passaggi Isaac B. Singer: «L’ebraista Bialik e lo yiddishista Peretz sostenevano entrambi che gli ebrei potevano essere un popolo anche senza la religione. Bialik affermava che ciò sarebbe stato possibile solo in una nazione ebraica, mentre secondo Peretz gli ebrei dovevano lottare per conquistarsi una autonomia nazionale nelle terre dove vivevano. Ma Hillel Zeitlin proponeva poderosi argomenti a favore del concetto che l’ebraismo senza religione – un ebraismo basato sulla lingua o persino sulla nazionalità – non possedeva la forza di mantenere uniti gli ebrei».<sup>8</sup>

È opinione diffusa che la tradizione ebraica in linea di principio condanni il teatro, ma se è vero che l’interdetto rabbinico nei confronti di «teatri e circhi» è molto antico e reiterato, è anche vero che, sempre nel Talmud, si registrano significative aperture nei confronti del teatro, conosciuto dagli ebrei del tempo tra i due Testamenti attraverso l’occupazione greco-romana. Il discorso sulle origini del teatro ebraico è svolto di solito inanellando una serie di citazioni di passi biblici che potrebbero descrivere eventi performativi o sono scritti in un modo che potrebbe far pensare alla loro rappresentazione. Per esempio si sostiene che il *Cantico dei cantici* sarebbe un poema nuziale, ma in questo senso il genere retorico indicherebbe una metafora e non necessariamente un evento teatrale (il *Cantico* e il *Libro di Esther* sono i soli testi biblici in cui il nome non Dio non appare esplicitamente). Le elucubrazioni di questo tipo lasciano comunque il tempo che trovano, limitandosi a delineare ipotesi magari affascinanti ma che non possono in alcun modo essere dimostrate; meglio concentrarsi su ciò che può avere un riscontro documentato, per esempio le oscillanti opinioni sul teatro presenti nel Talmud e in altri testi antichi, e soprattutto interrogarsi sul *significato dell’assenza* di un vero e proprio teatro nella tradizione ebraica almeno fino al Medioevo e all’apparizione del *purim-shpil*, le recite del Purim, prima autentica manifestazione di una teatralità ebraica. La convinzione che questa sia la prospettiva storico-critica più chiarificatrice ci porta a seguire colei che l’ha per prima articolata, appunto Sonia Sarah Lipsyc.<sup>9</sup>

Nel Talmud una sola pagina è dedicata al teatro, oltre a vari brevi accenni contro e a favore. Lipsyc procede a uno spoglio attento di tutte le ricorrenze e rileva alcuni aspetti che la storiografia ha sinora trascurato. Cominciamo con l’interdetto di «andare a teatro e al circo perché vi si fanno sacrifici agli idoli»: esso è pronunciato dai rabbini del primo popolo monoteista che vede nel teatro dei romani, come già in quello greco, il trionfo dell’idolatria, e negli occupanti l’intenzione di assimilare la popolazione ebraica. Siamo all’epoca della

---

<sup>7</sup>In proposito si veda André Padoux, *Tantra*, a cura di Raffaele Torella, Einaudi, Torino 2011.

<sup>8</sup>Isaac B. Singer, *Ricerca e perdizione*, ed. or. 1984, Guanda, Parma 2002, p. 55.

<sup>9</sup>Non solo nel citato *Pour une métaphysique du théâtre juif* ma in altri interventi di cui dà conto il blog della studiosa.

trascrizione del Talmud. Un altro riferimento è al concetto che «frequentare il teatro è come versare sangue», da leggere alla luce degli spettacoli cruenti allora offerti da teatri e circhi, con gli schiavi costretti a lottare tra loro sino alla morte. In un altro passo si biasimano «coloro che vanno allo stadio o al circo, per vedere serpenti, maghi e ogni sorta di giochi comici o di scherzi, partecipando a un consesso di derisori»: in questo caso è questione della parola, centrale nella tradizione e qui degradata, sostituita da comportamenti non accompagnati e guidati dalla ragione.

Tutto ciò non consente di affermare che la religione ebraica condanni il teatro in quanto tale. Il rabbinato stigmatizzava *quelle* forme di teatro, in precise circostanze storiche. Per lo stesso motivo in altri passi del Talmud si trovano alcuni accenni favorevoli, quando per esempio si afferma che è lecito andare a teatro nel caso che il pubblico sia chiamato a decidere della vita e della morte dei gladiatori, per tentare di salvarli, oppure per testimoniare della morte di un conoscente ebreo e in questo modo consentire alla vedova di essere riconosciuta come tale, in ossequio alla legge rabbinica, oppure ancora di «andarci anche il sabato se è per trattare di affari d'interesse generale». E infine vi è un passaggio nel quale si annota che nei teatri e nei circhi mimi e buffoni dialogano con il popolo, animando vivaci discussioni e dispute, ma gli spettatori ne escono riconciliati, realizzando così una utile catarsi dei conflitti. Soltanto questa spiegazione di una condanna riferita ai modi e ai contenuti degli spettacoli del tempo e non del teatro in sé può permetterci di comprendere come nel quadro della stessa tradizione siano molto apprezzati la musica e il canto, che non a caso saranno tra gli elementi costitutivi del teatro yiddish.

Resta da comprendere, tuttavia, quale sia il motivo dell'assenza del teatro nella tradizione ebraica. Ebbene, la prima risposta, come s'è visto, è negli argomenti contrari a un passatempo da idolatri che toglie tempo allo studio della Torah e del Talmud, ma la ragione sostanziale è un'altra e Lypsic in questo senso propone l'interpretazione più convincente quando distingue tre fasi storiche in base alle quali si spiegano sia l'assenza del teatro dalla tradizione ebraica fino al Medioevo sia la sua successiva comparsa. Il teatro non esiste per il popolo ebraico fin quando esso si percepisce unito dalla propria religione basata sull'Alleanza con Dio e la Rivelazione; durante questo tempo valgono i pro e contro citati. Il popolo che viveva nella certezza di essere il destinatario della Rivelazione era naturalmente estraneo al teatro, con eccezioni come quelle segnate dal *Libro di Esther*, dove non appare il nome di Dio e se ne percepisce l'assenza dalla storia del "suo" popolo, e dell'*Exagoge* di Ezechiele d'Alessandria, testi il cui sfondo è un sentimento che potremmo definire proto-sionista, vale a dire di preoccupazione per la salvezza e la protezione per il popolo ebraico. Queste interruzioni dell'assenza di Rivelazione si ripeteranno con il Purim-shpil e con il teatro ebraico del rinascimento.

L'*Exagoge* è un frammento di duecentosettantanove versi in greco, un quarto circa della tragedia. Si tratta del documento drammaturgico più consistente dell'ellenismo, databile al II secolo a.e.c., di autore giudeo-alessandrino. Gli ebrei avevano conosciuto il teatro dai greci, dopo l'arrivo di Alessandro il Grande nella regione (IV secolo a.e.c.) e poi attraverso l'occupazione greco-romana. L'*Exagoge* (o meglio il frammento conosciuto attraverso la citazione da parte di alcuni Padri della Chiesa) è stato a lungo oggetto di rimozione tanto da parte del mondo ebraico antico (nel Talmud non se ne fa cenno) quanto del mondo cristiano e soltanto da poco tempo è oggetto di studi puntuali. Non si sa se la tragedia sia stata rappresentata, ma resta uno dei più importanti documenti letterari tra i due Testamenti e nel contesto del nostro ragionamento dev'essere tenuta presente in quanto racconto dell'Alleanza stipulata tra Dio e il popolo d'Israele e il cui senso, in estrema sintesi, è appunto quello di ricordarne e ribadire l'esistenza. Il testo di cui oggi si dispone inizia

con un monologo di Mosè (corrispondente a *Esodo* 1-15 con omissioni e aggiunte) che riferisce il messaggio di Dio, poi vi è il racconto della traversata del Mar Rosso pronunciato dall'unico egiziano sopravvissuto e infine un messaggero che descrive l'arrivo del popolo ebraico.<sup>10</sup> Tanto il *Libro di Esther* che l'*Exagoge* sono testi, esplicitamente teatrali. Il secondo, la cui funzione è quella di un appello a *ritrovare* la Rivelazione perduta, ma rappresentano due eccezioni rispetto a una tradizione che non ha soluzione di continuità e dunque non possono essere considerati eventi fondativi di un teatro ebraico. Però non è un caso se ritroveremo il *Libro di Esther* alla base del «gioco (recitazione) di Purim», il *purim-shpil*<sup>11</sup> del quale esistono tracce a partire dal Medioevo, ovvero dal momento in cui nelle comunità diasporiche dell'Europa centrale il legame con la religione fa emergere nel rovesciamento carnevalesco il dubbio, un dubbio che diventa *derisione* della Rivelazione, derisione e rovesciamento confermati dal repertorio di brani biblici che entrano a far parte del repertorio della festa.

Anche il teatro ebraico del Rinascimento e dell'età barocca, soprattutto in Italia, costituisce un episodio significativo, per quanto limitato agli ambienti sociali più colti, di recupero della Rivelazione. Si tratta di un fenomeno essenzialmente letterario, con l'eccezione dell'ebreo mantovano Leone de' Sommi, figura di spicco alle origini del teatro moderno. Leone de' Sommi (Yehudah ben Yisshaq Somi Misha'ar Aryeh, 1527?-1592?) era un ebreo attivo a Mantova e presso la corte dei Gonzaga, dunque vissuto nel clima di odio per gli ebrei e di persecuzioni, con il fine ufficiale di "riconvertirli", che caratterizzava il Cinquecento. Agli ebrei – quasi la metà della popolazione cittadina – si ricorreva facendone oggetto di particolari tasse e balzelli, soprattutto i più benestanti fungevano da banchieri e finanziatori del potere ducale. De' Sommi non fu mai un vero cortigiano, ossia un dipendente della corte, ma un collaboratore con la qualifica ufficiale di «scrittore». Non era nemmeno un assimilato. Il suo "biculturalismo", che si manifestava per esempio nel tradurre dall'ebraico in italiano, suscitò forti critiche anche in una parte del rabbinato. La sua filosofia e la sua visione del teatro erano trasgressive e innovatrici tanto nei confronti dell'ortodossia ebraica quanto rispetto all'umanesimo rinascimentale mantovano.

---

<sup>10</sup>Cfr. Pierluigi Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezéchiél le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Brill, Leiden 2006; Id., *Ezéchiél le Tragique et la question du théâtre juif ancien*, «Les cahiers du judaïsme», cit., pp. 18-24; Pierpaolo Fornaro, *La voce fuori scena: saggio sull'Exagoge di Ezechiele: con testo greco, note e traduzione*, Giappichelli, Torino 1982.

<sup>11</sup>In occasione della festa si ascolta il racconto di Esther e su come il popolo ebraico sia scampato al primo tentativo di Shoah. Il "copione" a stampa tratto dal *Libro di Esther* apparì in Germania nel 1708, ma si tratta di una trascrizione dall'orale di qualcosa che risale a molto tempo prima. Per l'occasione si formò poco a poco un vasto repertorio di scene, soprattutto tratte da storie bibliche, che venivano recitate di casa in casa da dilettanti e dai *badkhanim*. In molti casi si ironizzava sulla Torah e su quelle che erano ritenute le rigidità della tradizione. Cfr. Jean Baumgarten, *Purim-shpil*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 13 ottobre 2010:

<<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Purim-shpil>>; Maria Luisa Mayer Modena, *Purim e gli albori del teatro ebraico in Italia*, «Altre Modernità», luglio 2011, *La Bibbia in scena*, pp. 15-21; Claudia Rosenzweig, *Il Purim-shpil: origini e trasformazioni*, «Altre Modernità» cit., pp. 22-43 (e relativa bibliografia):

<<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/201/showToc>>.

Per De' Sommi il teatro, come si legge nei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556),<sup>12</sup> doveva servire un progetto spirituale elevato e una esplorazione della natura umana. L'uomo di teatro era per lui un artigiano, non quindi un intellettuale che illustra la propria o l'altrui ideologia ma un ricercatore che dà preminenza alla scena («...meglio una buona compagnia che una buona commedia») e che soltanto dopo l'esperienza che interroga e mette in questione i pregetti ideologici, morali e politici può definire una teoria e una tecnica della propria arte. Oggi lo si riconosce come il primo teorico del teatro professionale moderno, distinguendolo in questo anche da un suo immediato predecessore come Giambattista Giraldi Cinthio (il cui *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie* è del 1554). Nei *Quattro dialoghi* il lavoro della scena è definito non come una semplice illustrazione di un'idea o un testo ma come un insieme autonomo e unitario. La composizione teatrale è per de' Sommi il luogo di una convergenza paritaria di diversi materiali e saperi, dal testo alla regia all'allestimento scenico alla recitazione. Da ciò la sua costante perorazione per una nuova professionalità teatrale e il suo interesse per i comici dell'Arte, con i quali avrebbe voluto costituire una compagnia stabile.

De' Sommi fu autore anche di molti copioni. Quelli che restavano sono andati distrutti nell'incendio della biblioteca torinese che li custodiva, nel 1904; oggi disponiamo del testo di una pastorale, *Hirifile*, di una commedia, *Tre sorelle*, e della sua opera più significativa, scritta in ebraico, *La commedia del fidanzamento*. Il testo, commissionatogli dalla comunità ebraica per essere rappresentato in occasione del Purim, ha un palinsesto fondamentalmente ebraico, con significative citazioni, benché non esplicitate, proprio dal *Libro di Esther* e dal *Cantico dei cantici*; ma significativo è anche il riferimento ai temi della commedia latina di Plauto e Terenzio, con i relativi rapimenti, stupri, travestimenti, liberazione di schiavi, rivalità amorose, ecc. La concezione nuova della teatralità da parte di De' Sommi si rivela particolarmente nella preminenza delle azioni e dell'intrigo rispetto ai personaggi e le relative psicologie. Il drammaturgo in proposito sostiene che l'intrigo non deve essere semplice e lineare, ma doppio. Tutta la sua tecnica compositiva, che assegna la medesima importanza alla parola e all'elemento visuale, ha lo scopo di mettere lo spettatore in una posizione attiva, da interpretante (cosa molto diversa dall'essere giudice di un carattere e di una psicologia). Il testo, che per lui era «parola poetica, parola azione, parola allegorica», come precisa Anne-Laure Benharrosh,<sup>13</sup> è l'anima di uno spettacolo-corpo, e

---

<sup>12</sup>La pregevole edizione italiana dei *Dialoghi*, la prima moderna, si deve alla cura di Ferruccio Marotti, il quale ritiene, a scapito della *Commedia del fidanzamento*, assai più rappresentativa della poetica sommiana, la commedia *Tre sorelle*. Cfr. Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Edizioni Il Polifilo, Milano 1968.

<sup>13</sup>Cfr. Anne-Laure Benharrosh, *Leone de' Sommi, homme de théâtre juif dans l'Italie de la Renaissance*, «Les cahiers du Judaïsme», cit., pp. 25-43. L'autrice propone in questo saggio un'attenta quanto finora inedita lettura del testo sommiano, cui aderiamo totalmente, che si differenzia non poco dalla debole vulgata di cui de' Sommi è normalmente oggetto nelle storie del teatro. Non esistono edizioni del testo in italiano. In inglese vd. *A Comedy of Betrothal (Tsahto b'dihutha d'kiddushin) by Leone de' Sommi, Ebreo*, Translated with an introduction and notes by Alfred S. Golding, Dovehouse Editions, Ottawa 1988. Cfr. anche Ahuva Belkin (ed.), *Leone de' Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv University, Tel Aviv 1997, e Jacó Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante: Ensaios de literatura e teatro idiche*, Perspectiva, São Paulo 1996, pp. 307-315.

nella *Commedia del fidanzamento*, proprio come nel *Cantico dei cantici*, l'amore è al tempo stesso metafora e paradigma, universale (fino a comprendere il rapporto con il divino) e singolare, enigma sempre vivo e sollecitante. La sua opera teatrale, nella quale peraltro le figure femminili si battono per la propria libertà in un mondo comandato da uomini, ha il merito storico di mettere in dialogo ortodossi e progressisti nell'ambito dell'ebraismo, così come ebrei e cristiani, meditazione e divertimento, eccetera, disponendo per mezzo di un moderno "teatro totale" un catalogo attualissimo di temi e una modalità ermeneutica ancora oggi degni di riflessione. Con lui il teatro è davvero qualcosa che rimanda alla necessità dell'uomo moderno di "farsi la Rivelazione" e incarnarla.

Il primo dei suoi *Dialoghi* parla dell'origine della commedia e della tragedia e spiega perché l'autore preferisce la commedia in prosa, senza monologhi o discorsi rivolti al pubblico. Il *Secondo Dialogo* spiega «perché la commedia sia divisa in cinque atti e che partimento e proportione debba avere ogni scenico poema». Nel *Terzo Dialogo* si sostiene la centralità della rappresentazione rispetto al testo scritto e ci si sofferma sull'importanza delle prove, stilando una sorta di decalogo per l'attore; quindi si ribadisce che l'organicità dello spettacolo è data da colui che lo «guida» e si descrive ogni particolare di un allestimento tipo. Il *Quarto Dialogo* si svolge durante una prova. Veridico, il personaggio con il quale l'autore si identifica, descrive la ricchezza delle scenografie mantovane e insiste sull'importanza dell'illuminazione, ottenuta con il sistema della rifrazione ad acqua (lumi schermati immersi in bocce d'acqua colorata) rinforzata da specchietti disseminati nella scenografia.

Anche se la sua proposta non è stata adeguatamente riconosciuta, de' Sommi è una figura di primo piano nella storia del teatro. Il suo è un contributo innovatore e ancora attuale basato su un sincretismo di elementi della tradizione ebraica e della cultura coeva dell'Europa cristiana. Il suo dettato ha sullo sfondo sia il teatro rinascimentale della commedia intesa come un insieme di scrittura e di corpo (corpo deformato, corpo metaforico) sia la novità rappresentata dal nuovo professionismo attoriale della Commedia dell'Arte, basata in un primo tempo soprattutto sui repertori di canovacci e di lazzi. De' Sommi punta su alcuni valori della tradizione ebraica, come la parola evocativa e magica, la parola modulata, ovvero la parola-voce, e mette in primo piano l'aspetto artigianale del teatro, che si manifesta nella cura delle luci, scene e costumi, ma soprattutto nell'importanza della guida-regia. Con lui l'Europa manifesta ancora una volta la propria identità composita, che attinge alle più diverse matrici e supera d'un balzo sia l'intellettualismo di marca neoplatonica così diffuso negli ambienti cortigiani del tempo sia il neoprofessionismo della Commedia dell'Arte, ancora "selvaggio" e condizionato dal rapporto con le corti e il nuovo mercato teatrale. Bisognerà attendere i grandi riformatori del Novecento per ritrovare una tale ricchezza di motivi gnostico-patici nel teatro, come appunto conferma la sua *Commedia del fidanzamento* a lieto fine – primo testo drammaturgico in lingua ebraica dell'era moderna – dove il matrimonio è l'allegoria di un'alleanza scelta e ristabilita tra gli esseri umani, tra uomo e donna come tra il popolo ebraico e Dio.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Per un nuovo profilo critico di Leone de' Sommi si vedano Roberto Tessari, *Leone de' Sommi: abbozzo d'una prospettiva di rifondazione 'orientale' del teatro moderno*, «Biblioteca Teatrale», 97-98, gen.-giu. 2011, *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti – III. Lo spettacolo dall'umanesimo al barocco. La Commedia dell'Arte*, pp. 81-97, e Giorgio Pavesi, *Leone de' Sommi Hebreo e il teatro della modernità*, Gilgamesh Edizioni, Asola (Mantova) 2015.

Bisogna arrivare al Settecento per assistere all'avvento di una drammaturgia ebraica moderno, anche se concepita essenzialmente per la diffusione scritta. Un altro italiano, Moses Hayyim Luzzatto (Ramhal) (1707-1746), noto cabbalista e fin da giovanissimo sospettato di eresia da gran parte del rabbinato del tempo, fu autore di drammi edificanti, didattici, non si sa se effettivamente recitati, oltre che di diverse opere teoriche d'intonazione mistica ed etica, come il suo *Mesillat Yesharim* (1740). In ventisei capitoli l'autore descrive un percorso tramite il quale ogni ebreo può superare l'inclinazione al peccato e raggiungere la santità. Redatto in un linguaggio rabbinico molto distinto dai suoi precedenti scritti, è possibile che questo testo sia stato scritto per trovare il legittimo riconoscimento da parte della comunità ebraica. Inoltre il dialogo, definito socratico, *Da'at Tevunoth (La conoscenza delle ragioni)* fu concepito da Luzzatto quale anello mancante tra razionalità e Cabala, in forma di una conversazione tra l'intelletto e l'anima, e riprende la struttura dei dibattiti talmudici come mezzo per capire e accettare il mondo che ci circonda. Tra i suoi testi propriamente teatrali spiccano due drammi poetici *Sansone e i Filistei* e *Torre potente*, epitalamio in quattro atti scritto in occasione del matrimonio di un amico. La sua scelta del linguaggio teatrale è un altro esempio di biculturalismo in quanto unisce l'intento educativo e il culto della parola con la cultura della festa. Questi drammi inoltre testimoniano del fiorire, fra XVII e XVIII secolo, di testi teatrali in lingua ebraica ispirati a temi biblici e in buona misura influenzati dal dramma pastorale. La trama del *Migdal 'Oz*, per esempio, è basata sul tema del *Midrash* che comparava la ricerca della Torah a quella della figlia di un re imprigionata in una torre e denota, sia per il forte senso allegorico sia per le vicende narrate, l'influenza del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini (1589).

Rabbi Luzzatto è considerato, anche per il suo contributo ideologico proposto attraverso il teatro, uno dei progenitori dell'Hakalah, movimento che funge da contesto per la nascita del sionismo, il progetto di una patria per il popolo ebraico. Con l'Hakalah si afferma una moderna idea dell'uguaglianza tra ebrei e altri concittadini e la necessità di una conoscenza reciproca delle culture. Il movimento avrà poi diversi rami, comprendendo gli assimilazionisti, che invocano la conoscenza della "lingua" locale insieme alla conservazione delle tradizioni ebraiche, ma anche, poi, gli appartenenti al movimento socialista Bund, che rivendicavano la necessità di avere una patria. Comunque l'Hakalah si caratterizzò per una stringente critica della tradizione, di usi e costumi, della cultura rabbinica e dell'ipocrisia religiosa, sempre però con il desiderio di essere ebrei in un modo nuovo. Il teatro critico ispirato dal movimento, in ebraico o in yiddish, era destinato comunque a restare un fenomeno essenzialmente letterario e soltanto in rari casi quelle proposte drammaturgiche ottennero un riscontro scenico, si pensi per esempio a Shloyme Ettinger, autore di cui ci si occuperà più diffusamente. Tra gli esponenti dell'Hakalah che proposero testi teatrali in yiddish per raggiungere un vasto pubblico popolare si ricordano soprattutto Isaac Eichel (1756-1804) e Aaron Halle-Wolfsohn (1754-1835).<sup>15</sup>

Il purim-shpil resterà in effetti, con i badkhnim e i klezmerim ambulanti,<sup>16</sup> musicisti che si esibivano ai matrimoni e in altre occasioni festive, il solo vero (nel senso di vivo, eseguito da attori) teatro ebraico fino all'avvento della scena yiddish. Il teatro dell'Hakalah

---

<sup>15</sup>Cfr. Wikipedia, *ad vocem*: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Aaron\\_Halle-Wolfsohn](https://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Halle-Wolfsohn)>.

<sup>16</sup> Cfr. Walter Zev. Feldman, *Music: Traditional and Instrumental Music*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 3 settembre 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Traditional\\_and\\_Instrumental\\_Music](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Traditional_and_Instrumental_Music)>.



è comunque una stagione fertile, cui le esperienze artistiche successive faranno spesso riferimento: la sua tensione per raggiungere un pubblico vasto e non colto porterà alla creazione di un vasto repertorio di temi e titoli, soprattutto drammi allegorici e biblici, ispirati al Talmud, integrato dalla traduzione in ebraico e yiddish di altri testi.

Quando si condivide l'idea che il teatro della tradizione occidentale è il prodotto di una secolarizzazione gnostica, ricerca della conoscenza in carenza di fede,<sup>17</sup> nella persuasiva tesi di Sonia Lypsic, si trova la simmetrica spiegazione della sua assenza nell'antropologia ebraica dalle origini al Medioevo. Il patto di fondazione costituito dall'Alleanza con Dio del popolo ebraico aveva conferito una vera e propria «identità narrativa [...] alla comunità che si racconta» (Lypsic). Tant'è che la Torah, tradizione interpretativa orale del rabinato che poi assume forma scritta, ha il valore di un comandamento, mentre il Talmud risveglia il significato dei testi, spiegando anche i loro silenzi, le ripetizioni ecc. La tradizione ebraica interroga continuamente i testi per integrarli nella propria identità narrativa.<sup>18</sup> L'oggetto di questo studio, il teatro yiddish, si configura chiaramente secondo le coordinate della modernità, vale a dire come *sostituto della Rivelazione*: è per questo che figure di primo piano come Yitskhok Leybus Peretz, e poi Marc Chagall e Salomon Michoels definiranno il teatro yiddish nella Russia sovietica come tempio, anzi «nuova sinagoga».<sup>19</sup>

A tale quadro occorre aggiungere che la norma giudaica si occupa molto in dettaglio della pratica più che dei principi, mentre l'esistenza quotidiana protocollata dall'*halakhah*<sup>20</sup> prevede, tanto nella liturgia sinagogale quanto per numerose altre ricorrenze come i pasti dello Sabbath, dettagliati rituali che richiedono un certo tirocinio e una sorta di “impegno performativo” dei fedeli. In quasi tutti i rituali la musica e il canto (le cosiddette melodie o *nigunim*) hanno un ruolo importante: l'impegno di matrimonio, la benedizione del cibo, la sepoltura, lo studio della Torah e molti altri eventi sono caratterizzati da appositi *nigunim*. I *nigunim* costellano persino la normale comunicazione tra persone come *modi* di dire. Questa centralità dell'aspetto performativo ha portato nel tempo alla nascita di diverse specializzazioni, come il *khazan* (in ebraico) o cantore, che canta le preghiere del Sabbath e

---

<sup>17</sup>È la tesi di fondo della mia *Breve storia del teatro*, BCM, Milano 1989. Ugo Volli sostiene però che «l'ebraismo non nasce come una religione, ma come un popolo. Il quale non ha bisogno di “fede”, perché è di fronte a un'evidenza; ma si affida alla guida divina con una “fiducia” enorme, affrontando le armi degli schiavisti, il mare, il deserto sulla base della promessa che riceve» (*L'anno prossimo a Gerusalemme*, «Informazione Corretta», 14 aprile 2014: <<http://www.informazionecorretta.com/main.php?mediaId=115&sez=120&id=53048>>). Dunque per quanto riguarda il teatro dovremmo dire che non la fede era in causa al tramonto della Rivelazione, ma la fiducia.

<sup>18</sup>In proposito cfr. anche Sonia Lypsic, *La Révélation et le théâtre, de la page talmudique à la scène*, «Les cahiers du judaïsme», cit., pp. 4-13.

<sup>19</sup>A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2013, p. 59.

<sup>20</sup>Guida delle pratiche e dei precetti religiosi, ma anche di numerosi aspetti della vita quotidiana. Il termine *halakhah* viene spesso tradotto come «Legge ebraica», anche se una traduzione più letterale potrebbe essere «la via» o «il modo di comportarsi». La *halakhah* costituisce l'applicazione pratica delle seicentotredici *mitzvòt* («comandamenti», singolare: *mitzvah*) esposte nella Torah e sviluppate attraverso la discussione e il dibattito nella letteratura rabbinica classica, specialmente nella Mishnah e nel Talmud (la «legge orale»), e come codificate nella *Mishneh Torah* o *Shulchan Arukh* (il «Codice di Diritto» ebraico).

delle feste comandate, o i *meshorerim*, cantori che accompagnavano il *khazn* (in yiddish) nelle sinagoghe più grandi, il *magid*, il predicatore itinerante, il cui benessere dipendeva dal fascino che sapeva esercitare attraverso i sermoni del Sabbath. Ecco cosa dice lo scrittore Joseph Roth (1894-1939) – al quale faremo spesso ricorso – nel suo *Ebrei erranti*:

A una certa fama artistica giungono anche i cantanti che intonano la preghiera, quelli che in Occidente sono chiamati *cantori* e la cui denominazione professionale suona come *khazan*. Questi cantanti se la passano meglio dei musicisti, poiché il loro è un compito religioso e la loro arte è pia e solenne. Per la loro attività si collocano vicino ai sacerdoti. Alcuni, la cui fama si spinge fino in America, ricevono inviti nei ricchi quartieri ebraici americani. A Parigi, dove esistono ricche comunità di ebrei orientali, i rappresentanti delle sinagoghe fanno venire ogni anno dall'Oriente, per i giorni festivi, uno di questi famosi cantanti di orazioni. Gli ebrei, insomma, vanno a pregare come si va a un concerto, appagando al tempo stesso le loro esigenze religiose e quelle artistiche. Può anche darsi che il contenuto delle orazioni cantate e l'ambiente dove sono eseguite esaltino le capacità artistiche del cantante. Non ho mai avuto modo di verificare se avevano ragione quegli ebrei che mi dicevano con grande convinzione che questo o quel *khazan* aveva cantato meglio di Caruso.<sup>21</sup>

Annota ancora Roth, dopo un incontro che lo aveva molto turbato:

Esistono infatti in Oriente dei buoni musicisti ebrei. Si tratta di un mestiere ereditario. Alcuni di questi musicisti lo elevano a un'alta considerazione e a una fama che si estende svariate miglia oltre la loro città natale. Un'ambizione più grande non l'hanno neppure i veri musicisti. Le melodie che compongono, pur non avendo la minima idea delle note, la tramandano poi in eredità ai propri figli e talvolta a gran parte del popolo ebreo orientale. Sono essi i compositori dei canti popolari ebraici. Dopo la loro morte si narrano, per una cinquantina d'anni ancora, aneddoti sulla loro vita. Il loro nome è presto dimenticato, ma le loro melodie sono cantate e a poco a poco si diffondono per il mondo.

I musicisti sono molto poveri perché vivono dell'altrui diletto. Sono pagati miseramente e sono felici quando possono portarsi via buoni cibi e panforti per le loro famiglie. Dagli ospiti ricchi per i quali “suonano” ricevono una mancia. Secondo l'inesorabile legge dell'Oriente ogni uomo povero, e quindi anche il musicista, ha molti figli. Ciò è un male, ma anche un bene. Perché i figli maschi diventeranno a loro volta musicisti e metteranno su una “banda”, che, più sarà grande più guadagnerà, e la fama del suo nome sarà tanto più estesa quanto più grande sarà il numero dei suoi componenti. Talvolta un lontano discendente di una simile famiglia gira per il mondo e diventa un celebre virtuoso.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>J. Roth, *Ebrei erranti*, (1927 e 1937), Adelphi, Milano 2012<sup>13</sup>, pp. 51-52. Cfr. anche Maria Kłańska, *Roth, Joseph*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 22 novembre 2010: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Roth\\_Joseph](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Roth_Joseph)>.

<sup>22</sup>J. Roth, *Op. cit.*, pp. 50-51.

Ma la figura della tradizione ebraica più vicina a ciò che comunemente si intende per attore è il *badkhen* (in yiddish, *badkhan* in ebraico). Il termine *badkhan*, di derivazione aramaica, designava gli spiriti che prendevano in giro il morto imitandolo. I *badkhonim* – detti anche *marshelikes*, *leytsim*, *letsonim*, *narn*, *lustik-makheres*, *katoves-traybers* e *freylekhe yidn* – diventarono particolarmente importanti verso la metà del XVII secolo, quando, dopo alcuni imponenti massacri di ebrei, il rabbinato proibì di fare festa in occasione dei matrimoni. Per aggirare l'interdetto in quella e altre occasioni i *badkhonim* si esibivano in sequenze di insulti e di humor scatologico, dileggiando gli sposi e i più facoltosi tra i presenti. L'evoluzione dei costumi e della loro professionalità portò alla definizione tipologica ottocentesca (pur sempre variegata) della loro figura.<sup>23</sup>

[...] il mestiere più strano di tutti è quello del *batlan* ebreo orientale, un buffone, un matto, un filosofo, un cantastorie. In ogni piccola città [shtetl] vive almeno un *batlan*. Rallegra gli invitati ai matrimoni e ai battesimi, dorme nell'oratorio, inventa storielle, ascolta attentamente gli uomini che disputano fra loro e si lambicca il cervello su cose da nulla. Nessuno lo prende sul serio. Eppure non c'è uomo più serio di lui. Avrebbe potuto commerciare in piume o in coralli come il ricco signore che lo ha chiamato al suo matrimonio perché egli si burla di lui. Ma il *batlan* non commercia. Gli riesce difficile lavorare, sposarsi, mettere al mondo dei figli e diventare uno stimato membro della società. Talvolta migra di paese in paese e di città in città. Non fa la fame, ma è sempre sul punto di farla. Non muore, ma si priva volontariamente di molte cose. Se le sue storie fossero stampate, è probabile che in Europa farebbero un grande scalpore. Molte trattano temi conosciuti della letteratura yiddish e russa. Il famoso Sholem Aleichem era una specie di *batlan*, solo più consapevole, più orgoglioso e convinto della sua missione culturale.<sup>24</sup>

In effetti non è del tutto chiaro se qui Roth si riferisca al *badkhan*, l'intrattenitore alle cerimonie, spesso un professionista, oppure al *batlan*, una sorta di "perdigiorno pio", in pratica un ebreo che passava il tempo nello studio e stanzava per lo più nella sinagoga, dando la propria disponibilità in cambio di offerte o del mantenimento da parte della comunità. Forse l'esperienza dello scrittore lo ha portato a sovrapporre le due figure. Entrambe sono parole ebraiche (*badkhàn* e *batlàn*) e vengono correntemente utilizzate in yiddish con una pronuncia diversa (rispettivamente *bàdkhen* e *bàtlen*), come avviene per molte altre espressioni ebraiche o aramaiche. La radice B.D.KH. significa «divertire», «intrattenere», mentre la radice B.T.L. esprime il concetto di inattività ed è anche alla base, nell'ebraico moderno, del termine *muvtal*, «disoccupato». Il *badkhen* era un dotato dilettante o, più spesso, un professionista appartenente a un gruppo sociale specifico e talvolta a un lignaggio. Come in tutte le società premoderne ma anche dopo, la diversità di cui erano portatori gli attori costituiva spesso una fonte di attrito con il resto della comunità, soprattutto con i suoi elementi più conservatori. Quasi sempre itineranti, questi performer erano poco rispettosi delle leggi e delle autorità e praticavano il proprio mestiere spesso e volentieri fuori dell'ambito strettamente religioso. Nella vita quotidiana delle comunità

---

<sup>23</sup>Cfr. Jean Baumgarten, *Badkhonim*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 13 luglio 2010:

<<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Badkhonim>>.

<sup>24</sup>J. Roth, *Op. cit.*, p. 52.

ebraiche dell'Europa orientale una funzione molto importante era svolta dai cantastorie dilettanti, a proposito dei quali Roth si esprime in questi termini:

Le notti invernali sono fredde e lunghe e i cantanti, che normalmente non hanno molta legna da bruciare, sono lieti di raccontare qualcosa in cambio di un paio di bicchieri di tè e di un poco di calore proveniente da una stufa. Sono trattati diversamente e anzi meglio dei buffoni di professione. Perché quelli fanno almeno il tentativo di esercitare un vero mestiere e sono furbi abbastanza da dissimulare davanti all'ebreo medio, la cui disposizione è assolutamente pratica, la bella follia che nei matti si vede anche da lontano. I matti sono invero dei rivoluzionari. I cantastorie dilettanti, invece, sono scesi a compromessi con il mondo borghese e sono rimasti dilettanti. L'ebreo medio apprezza l'arte e la filosofia, in quanto discipline profane, solo come oggetti di "intrattenimento". Ma è abbastanza onesto da riconoscerlo e non ha l'ambizione di conversare di musica o d'arte». <sup>25</sup>

Il badkhen era insieme attore, mimo, narratore, improvvisatore, intrattenitore, buffone e cantante, ed era ingaggiato non soltanto per i matrimoni ma in quasi tutte le occasioni festive. I professionisti ambulanti (raramente stanziali) erano anche poeti e musicisti, in grado, tra l'altro, di comporre epitalami (*gramen zogn*, ovvero un «dire rime») per gli sposi e le loro famiglie. Il loro mestiere si tramandava di persona in persona, i loro testi, le canzoni e le musiche (spesso eseguite dai klezmerim che li accompagnavano) erano parte di un patrimonio orale comune. I klezmerim si esibivano anche in abitazioni private e taverne, allontanandosi dal repertorio ebraico e interpretando canzoni popolari o arie d'opera, e non disdegnavano di suonare anche insieme a musicisti non ebrei: capitava che gruppi misti si esibissero nel contesto di celebrazioni sia ebraiche che cristiane.

Fino alla metà dell'Ottocento le forme della teatralità andarono a occupare diverse nicchie nella cultura ebraica. Se dunque nel tracciare una genealogia del teatro yiddish si possono trascurare le variegata esperienze drammaturgiche di ambito alto-culturale – come s'è detto quasi sempre destinate a rimanere in forma scritta o solo declamate – conviene invece guardare alla festa del Purim, non di rado celebrata con l'intervento di badkhnim, e innanzitutto al suo primo protocollo drammaturgico, quel *Libro di Esther*, dove si racconta come Mardocheo ed Esther riescano a evitare il massacro degli ebrei (sarebbe stato la prima Shoah) ordinato da Assuero, re di Persia, su consiglio del suo ministro Aman. La «morale sionista prima di Israele» e la «mancanza di trascendenza» evidenziate da Ugo Volli <sup>26</sup> testimoniano il carattere propriamente teatrale, gnosico-patico, dell'evento che prevedeva il ricorso alla pantomima, la parodia dei testi liturgici, l'intervento di un finto rabbino (*purim rov*) e il ricorso al gergo vernacolare proprio di ogni contesto sociale e linguistico. Il gioco teatrale è basato, qui, sull'opposizione tra Mardocheo (o Mordechai, il "prototipo" del comico ebraico), in parte ispirato al primo personaggio dell'Antico Testamento a essere qualificato come *yehudi*, giudeo, e in parte buffone, e il perfido ministro del re persiano, Aman. Quest'ultimo, il cattivo, alla fine veniva spesso impiccato in effigie. Nell'Europa

---

<sup>25</sup>Ivi, p. 53.

<sup>26</sup>Ugo Volli, *Purim, la strana storia: una festa religiosa senza trascendenza, una morale sionista prima di Israele*, «Informazione corretta», 16 marzo 2014:

<<http://www.informazionecorretta.com/main.php?mediaId=115&sez=120&id=52752>>.

orientale del XIX secolo i purim-shpil erano diventati per lo più appannaggio delle classi più basse e venivano preparati annualmente sempre dagli stessi gruppi di persone, con “copioni”, ruoli e costumi che si trasmettevano di padre in figlio. I purim-shpiler spesso giravano di casa in casa e, con le loro recite irriverenti, spesso contenenti allusioni a personaggi locali riconoscibili, raccoglievano le offerte delle case che li ospitavano. Il genere, nel corso del tempo, ha conosciuto una doppia evoluzione, licenziosa e carnevalesca oppure in forma dramma biblico, quest’ultimo prevalente negli ambienti sensibili all’intervento moralizzatore dei rabbini. Sempre a partire dal XIX secolo sono frequenti le notizie di recite tenute anche in teatri o altri locali pubblici e con accompagnamento musicale.<sup>27</sup> Non poche erano le comunità ebraiche e chassidiche che mantenevano i propri badkhnim. Nelle comunità chassidiche<sup>28</sup> essi avevano un ruolo molto importante in quanto erano i depositari della loro memoria storica, vale a dire delle genealogie, delle leggende e delle usanze.<sup>29</sup> Tutto ciò non toglie che la maggior parte di essi fossero poveri e marginali e non di rado imparentati più o meno strettamente con la follia, come risulta dai rispettivi nomi d’arte. Il badkhen poteva partecipare a tutte le fasi del matrimonio, ma non poteva mancare di fare da prologo al rito celebrato sotto il baldacchino nuziale e alla danza rituale che concludeva la cerimonia.

Joseph Roth apprezzava molto anche la danza praticata dai *chassidim* (i saggi, o santi, *chassid*), che nelle sue parole assume un sapore francescano e tantrico:

Alcune settimane dopo celebrarono la festa della Torah ed ebbi modo di vederli ballare. Quella non era la danza di un popolo degenerato. Non era solo la forza di una fede fanatica. Era senza dubbio un senso di sana felicità che trovava nel sentimento religioso l’occasione per manifestarsi.

I chassidim si prendevano per mano, danzavano in circolo, rompevano il cerchio e battevano le mani, gettavano a tempo la testa a destra e a sinistra, afferravano i rotoli della Torah, li facevano volteggiare nel cerchio come fossero ragazze e poi se li stringevano al petto, li baciavano e piangevano di gioia. Si avvertiva in questa danza un piacere erotico. Mi commosse profondamente vedere come un popolo intero offriva al suo Dio la gioia dei propri sensi, faceva del libro delle leggi più severa la propria amata e non distingueva più fra il desiderio fisico e il piacere spirituale, di cui anzi faceva tutt’uno. Era la loro fervida passione, la danza un servizio divino e la preghiera un eccesso dei sensi.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup>Cfr. oltre a J. Baumgarten, *Purim-shpil* cit., Solomon Michoels e Veniamin Zuskin cit., l’episodio della prima manifestazione della vocazione teatrale da parte di Michoels, significativa di una declinazione del Purim-shpil nell’ambiente chassidico.

<sup>28</sup> Per il chassidismo in generale, le sue varie correnti e i suoi aspetti religiosi, culturali e artistici si faccia riferimento agli articoli riuniti sotto la voce *Hasidism*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 27 ottobre 2010:

<<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hasidism>>.

<sup>29</sup> Il famoso rabbi Hershele di Ostropole era soprannominato «buffone di corte» (cfr. Moshe Waldoks, *Ostropolyer, Hershele*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 14 settembre 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ostropolyer\\_Hershele](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ostropolyer_Hershele)>) e non era il solo, così come è noto che alcuni chassidim si esibivano volentieri come attori ai matrimoni.

<sup>30</sup> J. Roth, *Ebrei erranti* cit., pp. 44-45.

Lo scrittore, dopo essersi avvicinato nel 1926 al Teatro Ebraico di Mosca con molte perplessità, aveva finito con l'apprezzarlo proprio per il suo tratto popolaresco benché trasfigurato: «Questi attori non sono più interpreti di una parte, ma stregati interpreti di una maledizione, parlano con voci che non ho ancora sentito in nessun teatro del mondo, cantano con l'ardore della disperazione, quando ballano mi ricordano le baccanti oppure i chassidim, i loro dialoghi sono come le preghiere degli ebrei a Yom Kippur e come le sonore imprecazioni di un'orda dissoluta, i loro movimenti sono come un rituale e come una follia, le scene non sono dipinte e poggiate in scena, ma immaginate».<sup>31</sup> Roth così arrivò a definire il senso di quella novità: «Erano ebrei dionisiaci. Solo dal momento in cui compresi tutto ciò e cercai di pormi in tale clima teatrale più elevato, iniziai a gustare criticamente gli spettacoli».<sup>32</sup>

Questi cenni sono sufficienti per intendere come questo aspetto della tradizione ebraica, che soltanto da poco tempo gode di una letteratura critica qualificata, esprimeva un sapere teatrale peculiare e tutti gli elementi a disposizione concorrono a dimostrare che questo sapere, con le sue convenzioni performative, si è in buona misura riversato nel teatro yiddish.

Anche se il teatro in lingua ebraica non è l'oggetto di questo studio è doveroso accennare al fatto che anche in questo senso nel XX secolo vi sono stati alcuni episodi significativi nel segno di una ricerca di ricollocazione della tradizione nella modernità. A parte la vicenda del Teatro Habima, che incroceremo ancora, si devono considerare almeno i tentativi svolti nella importante comunità di Łódź,<sup>33</sup> dove tra il 1909 e il 1916 furono messi in scena ben trentatré testi nella lingua sacra. Alcuni di questi allestimenti furono curati dal poeta e pedagogo Yitshak Katzenelson, a partire dal 1910. Nel 1911, ingaggiando il noto attore yiddish Julius Adler (1880-?)<sup>34</sup> e chiedendogli di recitare in ebraico, Katzenelson mise in scena l'*Uriel Acosta* di Karl Gutzkow,<sup>35</sup> portandolo anche in tournée a Varsavia.

---

<sup>31</sup> J. Roth, *Il teatro ebraico di Mosca*, in *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, a cura di Paola Bertolone e Laura Quercioli Mincer, Bulzoni, Roma 2006, p. 280.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>33</sup> Cfr. Robert Moses Shapiro, *Łódź*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 26 agosto 2010:

<<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Łodz>>.

<sup>34</sup> Cfr. Museum of Family History, *ad vocem*:

<<http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/A/adler-julius-bialystok.htm>>.

Da non confondere con l'altro Julius Adler (1906-1994), attore polacco che ebbe una brillante carriera in America, dal 1935 in coppia con la moglie Henrietta Jacobson, figlia d'arte. Lo si vede anche in alcuni film yiddish come *Cuori infranti* (*Di gebrokhene hertser*, 1926), *Tevye*, del 1939, e *Catskill Honeymoon* del 1950. Cfr. Wikipedia, *ad vocem*:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Julius\\_Adler\\_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Adler_(actor))>.

<sup>35</sup> Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878), scrittore e militante del movimento Junges Deutschland, simile alla Giovine Italia mazziniana. Studente di Hegel e Schleiermacher, iniziò l'attività pubblicistica nel 1831. Appassionato propagandista dell'agnosticismo e contrario all'istituzione matrimoniale, influenzato da Henri de Saint-Simon, sosteneva che l'emancipazione umana riguardasse il corpo, non l'anima. Mai su posizioni rivoluzionarie e radicali e anzi riconvergendo in vecchiaia verso posizioni più conservatrici, Gutzkow fu sempre un sostenitore della giustizia sociale e della liberazione dei più deboli. Lungo tutta la vita la sua militanza venne duramente

L'esperimento non ebbe però un esito incoraggiante. Merito di Katzenelson fu quello di fare tentativi diversi senza insistere fanaticamente in questa direzione, non abbandonandola anche allorché decise di dedicarsi al teatro per bambini. Particolarmente significativo è l'episodio che vide Katzenelson impegnato nel Ghetto di Varsavia, durante l'occupazione nazista, a dirigere un numeroso gruppo di dilettanti che realizzavano spettacoli sia in yiddish che in ebraico. Al momento della disfatta e della deportazione che avrebbe ucciso quasi tutti i superstiti, Katzenelson stava provando un adattamento dal racconto (in yiddish) di Yitskhok Leybus Peretz *I tre doni*.

Da non dimenticare, per chi volesse approfondire l'argomento, è anche un'altra dimensione, ovvero quella dei temi ebraici nella drammaturgia e infine quella degli artisti (e studiosi e critici) di origine ebraica che si sono segnalati fino al secondo dopoguerra.

Nel teatro popolare polacco, almeno dal XVI secolo, lo *żydek*, il piccolo ebreo, era una figura associata al comico e al divertimento, un personaggio essenzialmente grottesco per la sua fisionomia, per come vestiva, parlava e gesticolava. Nell'Otto-Novecento questo tipo o maschera fu interpretato da diversi grandi attori, tra essi Aleksander Ładnowski (1815-1891), definito «personificazione dell'innocenza perseguitata». Tra i due secoli lo *żydek* si presentava cantando canzonette in una lingua che mescolava un rozzo polacco con un particolare yiddish (una combinazione nota come *żydlaczenie*) ed eseguiva una danza detta *majufes*. Così appare anche in alcune commedie del tempo, dove talvolta ha la funzione di una sorta di *dandy* che guida ai piaceri della città. Naturalmente a seconda dell'orientamento dei drammaturghi i personaggi di ebrei apparivano in una luce positiva (di solito i poveri) o negativa (di solito i ricchi). I due esempi maggiori sono quelli rappresentati da Jankiel, l'oste creato da Adam Mickiewicz nel suo *Il Signor Tadeusz* (1834), e la brillante Rahela che è tra i protagonisti di *Le nozze* (1901) di Stanisław Wyspiański. Entrambi i personaggi sono stati amati da molte generazioni di polacchi, ebrei e non. E naturalmente non mancavano gli attori ebrei. Il primo di essi a conquistare una grande fama fu Bogumił Dawison (1818-1872),<sup>36</sup> il quale dovette però affermarsi dapprima in Germania e fece una bellissima per quanto breve carriera recitando in tedesco.

Quando le leggi zariste dal 1883 proibirono il teatro yiddish,<sup>37</sup> diversi impresari aggirarono l'interdetto proponendo opere pensate per il pubblico ebraico, per esempio i testi di Avrom

---

sanzionata e durante un periodo di prigionia scrisse il trattato *Zur Philosophie der Geschichte* (1836). Dopo di ciò decise di darsi all'attività più propriamente drammaturgica e letteraria, scrivendo molte opere, tra cui *Uriel Acosta*, nel 1847, dramma che invoca una emancipazione moderna degli ebrei. Nello stesso anno succedette a Ludwig Tieck come consigliere letterario del teatro di corte di Dresda. Diverse le sue opere notevoli, oggi per lo più dimenticate, fino al *Die Söhne Pestalozzis*, del 1870, che riprende la storia di Kaspar Hauser. *Uriel Acosta*, di autore non ebreo, è stato uno dei testi più rappresentati del teatro yiddish. Cfr. Wikipedia, *ad vocem*: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Ferdinand\\_Gutzkow](http://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Ferdinand_Gutzkow)>.

<sup>36</sup>Cfr. Michael C. Steinlauf, *Theater: Polish Theater*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 27 ottobre 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Polish\\_Theater](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Polish_Theater)> e Wikipedia, *ad vocem*: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Bogumil\\_Dawison](http://en.wikipedia.org/wiki/Bogumil_Dawison)>.

<sup>37</sup>L'editto emanato dallo zar Alessandro III dopo la morte dell'odiato padre, veniva dopo un periodo di relativa libertà: Alessandro II infatti, regnante dal 1855 al 1881, aveva accordato nel 1860 nuovi diritti agli ebrei di Russia e ciò aveva comportato, tra l'altro, un grande sviluppo del teatro yiddish.

Goldfaden in polacco; e non pochi erano i drammaturghi che scrivevano pensando allo stesso pubblico. Con il 1905 le cose cambiarono in meglio, com'è noto, ma la proposta, negli anni Venti, da parte di Mark Arnshteyn di classici yiddish "tradotti" sulle scene polacche non trovò tutti d'accordo. Dall'altra parte si registrava anche l'intolleranza degli ambienti più nazionalisti. Ma i direttori dei teatri e i registi sapevano che una buona metà del pubblico teatrale polacco era composta da ebrei.

In Romania<sup>38</sup> le prime apparizioni di personaggi di ebrei nel teatro dell'Ottocento erano stereotipate, di tipo derisorio e spesso grottesco. Ciò a causa del nazionalismo diffuso tra il popolo e per lo più condiviso dagli intellettuali. In *Il villaggio Leeches* (1863) di Vasile Alecsandri (1818-1890) il protagonista è uno spietato usuraio. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo seguente la lotta degli ebrei per i diritti civili portò alla creazione di personaggi più positivi, come il Doctor Şmil in *Il tramonto* (1909) di Barbu Delavrancea (1858-1918) o il soldato Ştrul in *I turchi* (1908) di Grigore Ventura (1840-1909). In alcuni copioni la questione dell'identità ebraica era posta in primo piano. Il dramma *Manasse* (1900) fece conquistare al suo autore Moise Ronetti-Roman un posto di rilievo nella letteratura rumena.

Anche in Russia, da molto prima dell'Ottobre tutta la storia di quel teatro era costellata di temi ebraici, ovviamente declinati in vari modi da autori più o meno illustri, e da attori di origine ebraica (e oggi nemmeno ricordati come tali, valga per tutti l'esempio di Michail Čechov). Occorre aggiungere che prima e al di fuori del teatro yiddish non mancarono i teatri e i grandi interpreti dei testi di Sholem Asch – il suo *Tempi messianici* divenne nel 1906 *Sulla strada di Sion* nell'interpretazione di Vera Komissarževskaja –, dei drammi scritti da Jacob Gordin in America come *Mirele Efros* oppure *Dio, uomo e diavolo*, della commedia *Console Granat* di David Aizman (1869-1922),<sup>39</sup> di *Nella città* di Semën Iushkevich (1868-1927),<sup>40</sup> di Osip Dymov con *Ascolta, Israele* (1907) e *L'eterno viandante* (1913).

I sefarditi sono i discendenti degli ebrei originari del Medio Oriente che avevano vissuto nella penisola iberica fino al momento dell'Inquisizione spagnola; il termine si può anche riferire a coloro che usano il protocollo sefardita nella loro liturgia, o che si definiscono sefarditi per le tradizioni e usanze che mantengono, provenienti dal periodo iberico. Dopo l'espulsione dalla Spagna, nel 1492, i sefarditi si spostarono in varie nazioni del mondo arabo e ottomano, dove assunsero presto posizioni di guida come rabbini e capi comunitari. Formarono le loro comunità, spesso mantenendo le differenze basate sui loro luoghi di origine nella penisola iberica.

---

<sup>38</sup>Costel Safirman, *Theater: Romanian Theater*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe 27 ottobre 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Romanian\\_Theater](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Theater/Romanian_Theater)>.

<sup>39</sup>Cfr. Maxim D. Shrayer, *Aizman, David Iakovlevich*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 8 luglio 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Aizman\\_David\\_Iakovlevich](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Aizman_David_Iakovlevich)>.

<sup>40</sup>Cfr. Maxim D. Shrayer, *Iushkevich, Semen Solomonovich*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 16 agosto 2010:

<[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Iushkevich\\_Semen\\_Solomonovich](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Iushkevich_Semen_Solomonovich)>.



La studiosa spagnola Elena Romero è autrice di un imponente studio e antologia in tre volumi<sup>41</sup> che documenta per la prima volta la rilevante attività teatrale di ambiente sefardita orientale in paesi come l'odierna Bosnia, la Serbia, la Bulgaria, la Grecia, la Turchia e la Romania. Romero ha reperito e schedato materiali riguardanti oltre ottanta testi pubblicati e cinquecentosettantotto rappresentazioni di seicentottantaquattro copioni. Il teatro sefardita in lingua giudeo-spagnola è un fenomeno moderno, proprio come il teatro in yiddish. Le sue prime tracce risalgono alla seconda metà del XIX secolo.

Tra i molti drammaturghi citati, due sono da menzionare in particolare, ovvero il prolifico Sabetay Yosef Djaén (1886-1947) attivo dapprima in diversi paesi nei Balcani, dove esercitò una intensa attività pedagogica e di educazione religiosa. Sabetay Yosef Djaén era residente in Bosnia nel 1904, quando fu rappresentato il suo *Bar Kojbà* (Bar Kochba) per l'inaugurazione di una sinagoga. I suoi testi drammatici furono anche tradotti in serbo e rappresentati a Belgrado, in diversi paesi balcanici, in Egitto e persino in America Latina; e di grande rilievo è la figura di Laura Papo Bohoreta (1891-1941) di Sarajevo, autrice di molti drammi e commedie ricchi di riferimenti al folklore e pieni di canti e di danze. Laura Papo Bohoreta era un'anticonformista che si rivolgeva anzitutto ai giovani perché si opponessero a tradizioni retrive come il matrimonio combinato, ma anche per proporre nuove e più libere relazioni tra genitori e figli, o per stigmatizzare il comportamento dei ricchi arroganti.

Nel complesso questa drammaturgia si esprime in tre tipi di opere: su temi specificamente sefarditi, incentrate su motivi dell'ebraismo e opere di traduzione e adattamento dei classici non ebraici, soprattutto Molière, ma anche di molti altri autori, soprattutto francesi. L'esclusione della drammaturgia spagnola si spiega, secondo Elena Romero, con la mancata conoscenza di quella letteratura, benché in teoria assai più familiare, e con l'intenzione di aprirsi all'Occidente.

Il teatro sefardita è finito con la dissoluzione delle comunità dei suoi spettatori nell'Europa Orientale durante la seconda guerra mondiale.

---

<sup>41</sup>Cfr. E. Romero, *El teatro de los Sefardies orientales*, CSIC, Madrid 1979, ma anche Id., *À propos du théâtre judéo-espagnol des Balkans*, «Les cahiers du judaïsme», 14, 2003, pp. 44-49.