



Raffaele Esposito

La nascita del teatro ebraico
Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948

Accademia University Press

1. Dalla Bibbia ai purim-shpiln

DOI: 10.4000/books.aaccademia.2045
Editore: Accademia University Press
Luogo di pubblicazione: Torino
Anno di pubblicazione: 2016
Data di messa in linea: 3 ottobre 2017
Collana: Mimesis Journal Books
ISBN digitale: 9788899200978



<http://books.openedition.org>

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 settembre 2016

Notizia bibliografica digitale

ESPOSITO, Raffaele. *1. Dalla Bibbia ai purim-shpiln* In: *La nascita del teatro ebraico: Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948* [online]. Torino: Accademia University Press, 2016 (creato il 05 mai 2019). Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/aaccademia/2045>>. ISBN: 9788899200978. DOI: 10.4000/books.aaccademia.2045.

1. Dalla Bibbia ai purim-shpiln

aA «Un'idea fantastica che in nessun caso potrebbe divenire, qui e ora, realtà». Questo è il pensiero comune che Martin Buber si appresta a confutare quando, nel 1911, affronta le tre principali obiezioni mosse da chi ritiene improponibile l'idea di una scena teatrale ebraica: «1) Non abbiamo un pubblico. 2) Non abbiamo un repertorio. 3) Non abbiamo un capitale».¹ 3

Lo scetticismo, in quel momento, è tutt'altro che infondato; ma i risultati raggiunti nei decenni successivi proveranno che quell'idea fantastica poteva divenire realtà: già negli anni Venti il teatro ebraico è un fatto. Al momento della fondazione del moderno Stato d'Israele, nel 1948, è ormai una realtà consolidata che nessuno potrebbe più mettere in discussione: in quel momento, abbiamo un folto pubblico di parlanti ebraico, abbiamo un repertorio in ebraico composto sia da traduzioni che da testi originali, abbiamo compagnie professionali di attori che recitano in ebraico e diversi teatri

1. Martin Buber, "Eine jungjüdische Bühne", *Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, 45 (8.11.1911): 10-11.

che si apprestano a essere riconosciuti come istituzioni nazionali nel giovane Paese.

Gli sviluppi del teatro di Israele nel corso del XX secolo e il suo intreccio con la rinascita linguistica e nazionale verranno presentati più avanti. Prima è necessario intraprendere un breve viaggio alle origini del rapporto tra l'ebraico e il teatro per poi percorrere quattro secoli di scrittura drammatica in una lingua non parlata, illustrando una serie discontinua di tentativi nel contesto della storia ebraica in Europa.

Di teatro vero, vale a dire testi messi in scena da professionisti di fronte a un pubblico, in questa prima parte si vedrà poco o nulla. Com'è facilmente intuibile, prima del recupero dell'ebraico come lingua d'uso quotidiano e dell'affermazione dell'idea di Stato nazionale, semplicemente non esiste una scena ebraica. Pertanto, con poche eccezioni, gli autori presentati nei primi capitoli non sono persone di teatro: si tratta perlopiù di poeti e pensatori che occasionalmente si sono espressi attraverso la drammaturgia, producendo uno o più drammi concepiti come testi letterari piuttosto che per la rappresentazione. Un teatro, dunque, esistente solo sulla carta, ma nondimeno espressione di una tradizione letteraria mai del tutto abbandonata, tramandata fino al momento in cui la storia ha presentato le condizioni per la sua entrata in scena.

Ebraismo e teatro

Le possibilità di sviluppo di un teatro in ebraico erano drasticamente limitate, fino alla fine del XIX secolo, dall'assenza di un pubblico di parlanti: seppure conservato e tramandato per millenni come lingua liturgica, lingua di studio e lingua letteraria, l'ebraico – a differenza delle altre lingue giudaiche, prime fra tutte lo yiddish e il giudeo-spagnolo – non poteva contare su comunità di parlanti che lo usassero per la comunicazione quotidiana. Nella tarda antichità e lungo tutto il medioevo non si era mai smesso di scrivere, per diversi scopi, in ebraico; ma la sua condizione di lingua dormiente, se non morta, lo rendeva decisamente inadeguato alla composizione di opere in grado di descrivere la vita quotidiana e di esprimere in maniera naturale una visione della realtà. In altre parole, un autore avrebbe avuto serie difficoltà a scrivere per il teatro in un ebraico credibile; qualora vi fosse riuscito, avrebbe avuto difficoltà anche maggiori a trovare

un pubblico, a meno che per pubblico non si intenda una cerchia ristretta di lettori.

Al problema della lingua va aggiunto un ulteriore fattore frenante: all'interno della società ebraica tradizionale, il sospetto nutrito dalle autorità religiose nei confronti del teatro ha avuto per lungo tempo l'effetto di scoraggiare non tanto la drammaturgia quanto la rappresentazione drammatica. La condanna era diretta in generale alla pratica della rappresentazione, per cui la stessa sorte toccava alle arti visive e al teatro, indipendentemente dalla lingua in cui fosse scritto; è per tale motivo che anche il teatro yiddish, che pure avrebbe potuto contare su un potenziale pubblico di milioni di parlanti, si afferma relativamente tardi. Un'importante eccezione, come si vedrà più avanti, era costituita dalla festa di Purim che, con i suoi elementi carnevaleschi, forniva l'occasione per rappresentazioni popolari.

Una certa avversione agli spettacoli può essere rintracciata nel Talmud, che disapprova fermamente la frequentazione di «teatri e circhi dei gentili» ('Avodah zarah 18b), osteggiati per varie ragioni, non ultima la connessione fra rituali pagani e manifestazioni tipiche di culture straniere. Il teatro viene qui assimilato alle altre forme di intrattenimento tipicamente romane, come le gare nel circo e i combattimenti nell'anfiteatro. Particolare attenzione viene riservata agli spettacoli cruenti, stabilendo che a un ebreo è permesso assistervi solo per gridare affinché sia risparmiata la vita al gladiatore sconfitto; altrove (Shabat 150a) si stabilisce che è permesso recarsi di sabato in teatri, circhi e basiliche per questioni di pubblico interesse. Un ulteriore freno alla rappresentazione teatrale era costituito dall'ingiunzione biblica (Deuteronomio 22:5) che proibisce a un uomo di indossare abiti femminili; il divieto ha particolare rilevanza se si considera che nel teatro europeo la presenza della donna sulla scena comincia a imporsi solo dal XVII secolo e che precedentemente i ruoli femminili erano comunemente interpretati da attori maschi.

Ma l'esistenza di divieti offre soltanto una spiegazione parziale all'assenza del teatro nella tradizione ebraica. In primo luogo, censura e condanna implicano l'esistenza di un fenomeno: in effetti il mondo ebraico dell'antichità presenta una pluralità di atteggiamenti nei confronti del teatro a seconda delle epoche e dei luoghi, mentre la frequentazione dei teatri da parte di ebrei è attestata con certezza nella Diaspora

ellenistica e romana.² Proprio dal mondo ebraico ellenistico proviene un testo singolare, l'*Exagôgê* (variante di *Éxodos* per "Esodo"), dramma sopravvissuto in ampi frammenti negli scritti di Eusebio e di altri e che testimonia, seppure in greco, l'esistenza nell'antichità di un teatro scritto da ebrei su argomenti ebraici. Opera di **Ezechiele il Drammaturgo**, vissuto ad Alessandria attorno al II sec. a.e.c., l'*Exagôgê* consiste in una drammatizzazione della storia dell'Esodo, con Mosè protagonista e con diverse modifiche apportate al racconto biblico in vista dell'adattamento scenico, allo scopo di «trasporre il testo biblico in una forma letteraria propria della tradizione drammaturgica greca».³

In secondo luogo appare evidente che i divieti talmudici relativi al teatro, emersi in particolari circostanze storiche come reazione all'occupazione straniera e come freno al pericolo dell'assimilazione o dell'adozione di pratiche pagane, si limitano a stigmatizzare la frequentazione di particolari tipi di spettacoli. In altre parole, la religione ebraica non sembra condannare il teatro in quanto tale. Nel tentativo di comprendere l'assenza del teatro nella tradizione ebraica e di spiegarne la successiva comparsa, Sonia Sarah Lipsyc⁴ propone una lettura di diverse fasi dell'esperienza ebraica nella storia alla luce della Rivelazione divina e del suo ruolo nell'identità nazionale: fino alla distruzione del Primo Tempio (VI secolo a.e.c.) il popolo ebraico fonda la propria unità su una religione basata sulla Rivelazione e sul Patto, in cui l'ispirazione divina è veicolata dai profeti e in cui altre forme di ricerca della conoscenza, incluso il teatro, non hanno ragione di esistere; nel momento in cui la Rivelazione non viene più percepita come una realtà viva e attuale, ovvero nel silenzio di Dio, l'accento si sposta sull'interpretazione, che avviene di fronte alla scena oppure sulla pagina, come proverà l'affermazione dell'ebraismo rabbinico in seguito alla distruzione del Secondo Tempio. Seguendo una linea di pensiero che vede nel teatro, così come inteso dalla tradizione occidentale, una forma secolarizzata di ricerca della conoscenza in carenza di fede⁵ e nella mimesi teatrale la manifestazione più

2. Lanfranchi 2006: 39-56.

3. Lanfranchi 2006: 32.

4. Nel suo *Salomon Mikhoëls* (2002), una pièce sull'attore yiddish sovietico integrata da documenti e da note sul contesto storico e sul teatro ebraico.

5. Tesi di fondo della *Breve storia del teatro* di Attisani (1989).

completa del corpo mimetico e creativo, costruttore di conoscenza e di identità individuale e collettiva,⁶ il discorso si applica a entrambe le tradizioni fondatrici dell'Occidente: Lipsyc ci ricorda che la comparsa della filosofia in Grecia è connessa al tramonto degli dèi e che il libro di Ester sarebbe stato composto nella stessa epoca in cui vede la luce *I persiani* di Eschilo. La fine della Rivelazione, dunque, alle origini del teatro.⁷ Non è un caso se tanto Ester, una narrazione drammatica che fornirà il soggetto alle prime manifestazioni teatrali nella società ebraica in età moderna, quanto il Cantico dei Cantici, un testo drammatico per due voci e coro, si fanno notare all'interno del canone biblico per la vistosa assenza di menzioni della divinità.

Un altro fattore da non sottovalutare è la centralità dell'aspetto performativo nella ritualità ebraica e nella liturgia sinagogale: musica, canto, narrazione punteggiano la quotidianità, il sabato e le feste assorbendo la teatralità nel rito fissato dalla Halakhah. La stessa figura dell'attore poteva essere inequivocabilmente ritrovata, fino a tempi recenti, nelle figure del cantore (*khazan*), del predicatore (*magid*) e dell'intrattenitore alle cerimonie (*badkhan*), spesso professionisti itineranti. Alcuni di questi personaggi sono ricordati da Joseph Roth, che ci offre splendide descrizioni del suo incontro con varie manifestazioni culturali mondo ebraico est-europeo, senza tralasciare la danza, tuttora elemento centrale nella religiosità chassidica:

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.⁸

6. Il *corps-théâtre* di Nancy (2010).
7. Lipsyc 2002: 257.
8. Roth 2012: 44-45.

Il tramonto del teatro nel medioevo

Va sottolineato che un atteggiamento ostile nei confronti del teatro non è affatto prerogativa ebraica: la diffusione del cristianesimo in Europa si accompagna a una graduale scomparsa dell'attività teatrale, condannata dai Padri della Chiesa e colpita da provvedimenti sempre più ostili, tesi a estirpare quei residui di paganesimo che non potevano essere assorbiti nel rituale cristiano o tollerati dalla nuova morale.

Parallelamente alla dissoluzione dell'Impero in Occidente e alla crescita del potere secolare della Chiesa di Roma, si susseguono le sanzioni emanate nei confronti degli attori, in particolare dei mimi, e del pubblico; con tali provvedimenti si mette a tacere la prima e più efficace fonte di satira anticristiana sfruttando le preoccupazioni per la moralità diffuse anche tra i non cristiani, disturbati dalla decadenza del teatro tardo-imperiale ormai «dedito a sesso e sensazionalismo».⁹ La situazione non è migliore a Bisanzio, dove nel 525 il futuro imperatore Giustiniano I è costretto a far emendare una legge per poter sposare Teodora, che era stata un'attrice; le rappresentazioni vengono poi espressamente proibite alla fine del secolo successivo con il Concilio in Trullo, che condanna le danze, il teatro, l'uso di maschere comiche o tragiche e l'uso di abiti femminili per gli uomini o maschili per le donne. Tutte queste pratiche vengono associate ai culti dionisiaci; chi vi partecipa viene pertanto punito con la scomunica o, nel caso dei chierici, con la deposizione. Come conseguenza di tanta ostilità, gli edifici dedicati al teatro scompaiono dal suolo europeo per un intero millennio, lasciando spazio alle sole forme di dramma liturgico e sacra rappresentazione che costituiscono il teatro medievale; soltanto con il Rinascimento avverrà il pieno recupero del teatro laico e si formeranno le basi del moderno teatro europeo. Il mondo ebraico, pur non disponendo di un'antica tradizione teatrale da recuperare, qualche secolo più tardi seguirà un percorso analogo: con la secolarizzazione della società ebraica in Europa, che avanzerà parallelamente (e talvolta in opposizione) alla rinascita linguistico-nazionale, verranno meno quei fattori che impedivano la nascita di una scena ebraica.

Qualunque tentativo di tracciare una storia del teatro ebraico non può prescindere dal testo fondante e fondamentale dell'ebraismo. È stato osservato che gran parte del racconto biblico può essere letto come un unico lungo dramma, con due protagonisti legati da un patto – Dio e Israele – e una vi-

9. Harris 1992: 10.

cenda che si dipana nel corso di alcuni millenni: la storia della conquista, della perdita e poi della riconquista della Terra promessa.¹⁰ Se così può essere riassunta la vicenda di Israele, rappresentata come sposa a tratti ribelle e a tratti pentita, è più difficile rintracciare in questo racconto una forma drammatica convenzionale. Quanto di più simile, nella forma, alla nostra idea di teatro si ritrova piuttosto in alcuni singoli libri: è il caso di Giobbe, il giusto sofferente, forse il primo eroe tragico creato fuori dalla Grecia,¹¹ o del Cantico dei Cantici, inno d'amore a due voci in cui un giovane uomo e una giovane donna si alternano in dialoghi e monologhi lasciando spazio a un intervento del coro. Libro singolare all'interno del canone per varie ragioni, non ultima la vistosa presenza di espliciti riferimenti erotici, il Cantico è stato interpretato soprattutto dall'esegesi ottocentesca come un testo teatrale concepito per la rappresentazione – in un numero di scene variabile tra cinque e otto – di una vicenda d'amore contrastato; l'ipotesi poggia anche sul fatto che alcuni manoscritti greci riportano il testo assegnando esplicitamente le parti ai personaggi.¹²

aA

È evidente che nella Bibbia come testimonianza letteraria dell'antichità ebraica non si debbano cercare le origini di un fenomeno culturale contemporaneo, il teatro di Israele, che affonda le sue radici nella cultura europea dell'era moderna; rimane comunque interessante osservare come la narrativa biblica, con la sua focalizzazione su azione e parola e il suo punto di vista descrittivo-oggettivo, sia estremamente più vicina al teatro che non alla narrativa moderna. Alla questione della Bibbia ebraica come teatro è dedicata una monografia di Shimon Levy¹³ in cui quattordici storie bibliche vengono presentate e analizzate come componenti drammatici. Da Samuele ai Proverbi, dalle vicende dei profeti Eliseo, Giona ed Ezechiele a quelle dei capi Mosè, Iehu e David, passando in rassegna una serie di eccezionali figure femminili – Tamar (Genesi 38), Debora (Giudici 4 e 5), la concubina a Ghibea (Giudici 19), Rut e la regina Ester – e includendo il Cantico, ciascuna storia viene presentata come paradigma di personaggi e temi oppure associata a un genere teatrale con-

9

10. Abramson 1979: 9.

11. Abramson 1979: 11.

12. Reese 1993: 709.

13. *The Bible as Theatre*, 2000.

temporaneo. Levy, che si è occupato anche del rapporto fra teatro e sacralità,¹⁴ illustra passi, trame e personaggi «da una prospettiva teatrale, con l'intento di portare alla luce le qualità teatrali intrinseche dei testi biblici»;¹⁵ tuttavia non si spinge fino al punto di ipotizzare che quei testi siano stati concepiti per essere messi in scena né che gli autori abbiano preso a modello delle rappresentazioni. Sul ruolo della Bibbia nella costruzione identitaria dei padri fondatori della moderna Israele e sul recupero dell'immaginario biblico come materia drammaturgica si soffermerà Gabriella Steindler-Moscato:

La memoria collettiva del rinato Stato d'Israele, benché laico e improntato alle correnti culturali e politiche di stampo occidentale, si fondava dunque sul periodo storico in cui il popolo ebraico aveva goduto d'autonomia politica e sociale e aveva posseduto una vita culturale indipendente. Epoca attestata nella Bibbia, età aurea alla quale conveniva ispirarsi e rapportarsi [...] Questa enfasi alle origini induceva a giudicare in maniera negativa l'epoca dell'esilio, della Diaspora durata duemila anni, vista con una connotazione decisamente negativa.¹⁶

10

A prescindere dagli intenti e dalle forme originali, le storie della Bibbia sono state da sempre oggetto di adattamenti nel teatro occidentale – dal *Samson* di Milton ai drammi biblici di Racine, dal *Saul* di Alfieri a quello di Gide – ben prima della nascita di una scena ebraica. Ma ancor prima che la Bibbia fornisse soggetti per il moderno teatro laico, la tensione tra testo sacro e pratica artistica aveva prodotto una serie di forme tipiche dell'Europa cristiana medievale, dalla pittura sacra ai misteri, ai drammi liturgici e alle rappresentazioni di argomento biblico, in genere legate a particolari ricorrenze del calendario liturgico. Un fenomeno che sopravvive tuttora sono le rappresentazioni pasquali della Passione di Cristo, che in alcuni casi costituiscono tradizioni secolari e prevedono allestimenti colossali.¹⁷

aA

14. Levy 1999.

15. Levy 2000: 2.

16. Steindler-Moscato 2005: 556.

17. È celebre la Passione di Oberammergau, in Baviera: ogni dieci anni, migliaia di cittadini sono coinvolti nell'allestimento del testo originale – scritto nel 1634 con scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento – e la rappresentazione viene replicata per diversi mesi attirando fino a mezzo milione di spettatori.

Le sorti in scena

Numerose culture del mondo presentano forme di trasgressione istituzionalizzata inserite nel ciclo annuale della natura e accomunate da una temporanea rottura dell'ordine sociale. Le cerimonie carnevalesche costituiscono non soltanto un momento di sospensione delle regole, ma anche uno spazio rituale in cui il rovesciamento delle gerarchie sociali e dei ruoli individuali, accompagnato da parodia, scherzo e sberleffo, si costituisce come rappresentazione simbolica e liberatoria di rinascita e rinnovamento. Il calendario ebraico, con la festa primaverile di Purim, non fa eccezione. E non è un caso se proprio a questa festa sono legate le prime tracce di rappresentazioni teatrali nel mondo ebraico: i *purim-shpiln* (yid. "recite di Purim"; spesso menzionati nella grafia tedesca *Purim Spielen*).

Unica festa biblica non menzionata nella Torah, Purim trae origine da un racconto pseudostorico presentato nel libro di Ester, una delle *megilot* ("rotoli"), cinque libri della Bibbia letti in occasioni speciali. Testo biblico peculiare, in cui non compare il nome divino e non si manifesta lo spirito profetico, il libro di Ester presenta una vicenda dalla chiara struttura fiabesca che merita di essere riassunta.¹⁸

aA

11

Ester, dalla Bibbia

Megilat Ester, anonimo del IV-III secolo a.e.c.

Alla corte del re persiano Assuero, la regina Vashti, disobbedendo a un ordine del marito «allegro per il vino» (1:10), si rifiuta di presenziare a un banchetto. Convinto dai suoi consiglieri che l'esempio di Vashti potrebbe diffondere atteggiamenti ribelli tra le donne, Assuero decide di rimpiazzarla con una nuova regina. A questo scopo, le fanciulle più belle da ogni provincia del regno vengono radunate nella capitale e poste sotto la sorveglianza degli eunuchi; ciascuna, dopo un anno di preparativi, passerà una notte con il re. Tra loro c'è la bellissima Hadassah, il cui nome persiano è Ester, una fanciulla orfana di entrambi i genitori e adottata dal cugino Mordecai; quando giunge il suo turno, il re la ama «più di tutte le altre donne» (2:17) e la incorona regina, mentre lei mantiene segreta la propria origine ebraica.

Intanto Mordecai sventa un complotto salvando la vita al re, ma poi cade in disgrazia presso il potente ministro Haman, di fronte al quale

18. Cfr. Steindler-Moscati 1995 sulle caratteristiche del libro di Ester e sul suo ruolo nella tradizione teatrale non solo ebraica.

si ostina a non inginocchiarsi. Haman, deciso a sterminare gli ebrei in tutte le province, convince il re che essi sono un popolo pericoloso da non tollerare, ottenendo così la proclamazione di un editto reale per poter «distruggere, uccidere e annientare tutti gli ebrei, giovani e vecchi, bambini e donne, in un solo giorno, il tredicesimo giorno del dodicesimo mese, il mese di Adar, e saccheggiare le loro proprietà» (3:13); la data era stata fissata tirando a sorte (*purim*).

Mettendo a rischio la propria vita, la regina Ester si presenta al cospetto del re senza essere stata convocata, ma Assuero non la punisce e le promette che esaudirà qualunque sua richiesta; Ester, per il momento, si limita a invitarlo a un banchetto che ha preparato per il re e per Haman. Quest'ultimo, sebbene orgoglioso per gli onori ricevuti, non trova pace di fronte all'atteggiamento di sfida di Mordecai; perciò, tornato a casa dopo il banchetto, fa erigere una forca destinata al suo nemico.

Quella stessa notte, il re non riesce a dormire e ordina che gli si legga dagli annali; apprende così che Mordecai non era mai stato ricompensato per aver sventato un complotto. Nel frattempo arriva Haman, venuto proprio a chiedere il permesso di impiccare Mordecai; Assuero lo riceve e, senza dargli il tempo di parlare, gli chiede un consiglio: cosa fare a un uomo che il re voglia onorare. Convinto che il re abbia intenzione di onorare proprio lui, Haman propone che quell'uomo sia fornito di una veste regale e portato in corteo per la città su un cavallo del re; quando Assuero ordina che questi onori siano riservati a Mordecai, Haman si rende conto dell'equivoco in cui è caduto.

Il giorno successivo, nel corso di un altro banchetto, Ester finalmente rivela che il suo popolo sta per essere sterminato a causa di un nemico, il malvagio Haman; mentre il re si allontana infuriato, Haman si getta sul divano di Ester per implorarla di risparmiargli vita, ed è in questa compromettente posizione che viene trovato al rientro del re. Accusato di aver tentato di violare la regina, Haman viene impiccato alla forca che aveva preparato per Mordecai, il quale ottiene invece una posizione di alto prestigio a corte.

Poiché l'editto reale era irrevocabile, ne viene emanato uno nuovo con cui si permette agli ebrei di difendersi e vendicarsi nel giorno che era stato fissato per il loro sterminio; così avviene, in tutte le province, con una tremenda vendetta e il massacro dei nemici. I due giorni successivi sono giorni di festa e di gioia; per commemorare il rovesciamento delle sorti (*purim*), viene stabilito che quelle date saranno celebrate ogni anno.

Neppure a uno sguardo rapido possono sfuggire le qualità drammatiche del testo: un intreccio fatto di intrighi e rivalità in una corte decadente e dedita ai piaceri (che richiama la

visione greca della Persia), un sovrano irresoluto in balia di ministri e consiglieri, un segreto custodito da una donna al cui fascino nessuno pare resistere e, infine, un antagonista diabolico e imprevedibile, a tratti squilibrato, per colpa del quale si giunge sull'orlo della catastrofe. Finché, per un improvviso rovesciamento delle sorti, il bene trionfa sul male.

Il malvagio ministro rappresenta il prototipo dei maniacali odiatori di Israele che si sono succeduti nella storia, mentre il suo piano di sterminio pare anticipare le persecuzioni che per secoli si sono abbattute sulle comunità ebraiche nella Diaspora; non sorprende che nei ghetti sotto l'occupazione nazista il nome di Haman venisse associato a quello di Hitler. Il testo narra però una storia di scampato pericolo, vittoria e sopravvivenza; Purim è pertanto una festa gioiosa, una liberatoria occasione di catarsi collettiva, e si distingue per un'atmosfera carnevalesca che non viene repressa neppure durante la lettura della *megilah* in sinagoga; il Talmud incoraggia persino a eccedere nel bere, durante i festeggiamenti, fino a non essere più in grado di distinguere tra Haman e Mordecai.¹⁹

La prima occorrenza nota dell'espressione *purim-shpil* è contenuta in un componimento in versi in yiddish scritto a Venezia nel 1555 da un ebreo polacco, Gumprecht di Szczebrzyn, e basato sulla vicenda di Ester. Ma già da tempo la festa di Purim era associata a una forma di teatro popolare allestito da dilettanti all'interno delle comunità: i primi manoscritti di testi poetici concepiti come *purim-shpiln* risalgono al XV secolo, mentre all'inizio del XVI cominciano a circolare versioni stampate. In questa prima fase si tratta di monologhi, in genere parafrasi poetiche del libro di Ester, ma anche parodie e altre forme di intrattenimento; sebbene questa forma sopravviverà in Europa orientale fino alla Seconda Guerra Mondiale, parallelamente si assiste a una graduale espansione verso rappresentazioni più complesse messe in scena da diverse figure. Gli occasionali attori in maschere e costumi sfilano lungo le strade e si spostano da una casa all'altra, dove si svolgono le rappresentazioni vere e proprie, perlopiù in concomitanza con i banchetti festivi. La recitazione in spazi privati, assieme alla sovrapposizione tra i veri banchetti e

19. Più precisamente, nel testo (Megilah 7b) si legge: «È un dovere inebriarsi a Purim fino a non distinguere più tra "sia maledetto Aman" e "sia benedetto Mordecai"». Le due frasi in ebraico hanno lo stesso valore numerico.

le scene conviviali previste dalla rappresentazione, crea una sorta di teatro ambientale *ante litteram*, un effetto non raro tra le forme di teatro popolare.²⁰

Con il passare del tempo si sviluppa una forma standardizzata, con prologo ed epilogo, narratore (*loyfer* o *shrayber*), accompagnamento musicale dei *klezmerim* (plurale di *klezmer*, yid. “strumentista”) e una serie di personaggi caratteristici. Lo scontro tra Haman e Mordecai diviene pretesto per improperi e zuffe secondo la tradizione della commedia dell’arte, mentre il racconto biblico si arricchisce con riferimenti alla vita contemporanea, aneddoti umoristici, satira e critica sociale. Tra intertestualità, goliardia e aspetti licenziosi, il *purim-shpil* assume un «carattere marcatamente parodico, dove si alternano sacro e profano e dove pertanto è possibile riscontrare aspetti di quel “mondo capovolto” che conosciamo anche dal Carnevale».²¹

Al 1697 risale il manoscritto più antico di un copione di questo tipo, *Eyn sheyn purim shpil* (“Una bella recita di Purim”, stampato a Francoforte nel 1708), che probabilmente già circolava da tempo in forma orale. Nel testo si ritrovano caratteristiche tipiche del genere, come il ricorso a una comicità fortemente volgare e la presenza di connotazioni anticristiane dovute all’identificazione degli antichi persecutori con quelli del presente; questi due tratti, l’oscenità e i riferimenti ai cristiani, attirano sulle rappresentazioni continue censure e divieti, imposti non solo dalle autorità cristiane ma anche dalle stesse autorità rabbiniche.

Nel corso del XVIII secolo, altri soggetti biblici si aggiungono al repertorio: il sacrificio di Isacco, Giuseppe e i suoi fratelli, Mosè e il faraone, David e Golia, la sapienza di Salomone, il viaggio di Giona. In seguito, parallelamente all’apertura della società ebraica, si assiste allo sviluppo di forme secolarizzate, mentre le rappresentazioni tendono a passare dalle case private ai teatri; siamo all’alba del moderno teatro yiddish, che molti vedono come naturale erede di questa forma di teatro popolare. Non è un caso se Avrom Goldfaden (1840-1908), fondatore della prima compagnia yiddish professionale, in gioventù era stato attore di *purim-shpiln*.²²

20. Belkin 2009: 15-17.

21. Rosenzweig 2011: 24.

22. Baumgarten 1990: 107-110.