



Disputa teologica in un mondo alla rovescia: il dramma su Abramo di Moshè Zacuto

di Ariel Rathaus

Allo stato attuale delle ricerche il dramma *Yessòd 'olàm* (*Fondamento del mondo*), di Moshè Zacuto, è il più antico dramma biblico ebraico di cui ci sia giunto il testo (sebbene, come si vedrà, in forma incompleta). L'opera, composta nella prima metà del Seicento, ha per protagonista il patriarca Abramo, cui si riferisce il titolo tratto da un versetto biblico ("Come burrasca che passa, l'empio non è più, e il giusto è fondamento eterno", *Proverbi* 10, 25). Il "fondamento del mondo" è dunque l'uomo che segue le vie del Signore, grazie a cui il mondo sussiste e non va in rovina¹.

Moshè Zacuto, rabbino e letterato, di famiglia marrana tornata all'ebraismo, crebbe e fu educato nella comunità portoghese-spagnola degli ex-marrani di Amsterdam, dove era nato presumibilmente nel 1610, e dove fu allievo di Saul Levi Morteira (che in seguito avrebbe scomunicato Baruch Spinoza). In gioventù, intorno al 1644, si trasferì in Italia, prima a Venezia e poi a Mantova, dove fu la massima autorità rabbinica e dove morì nel 1697. Studioso noto per la sua devozione, mistico e cabbalista, fu autore di un importante commento alla *Mishnà*, e anche, com'è ormai riconosciuto dalla critica, uno dei maggiori poeti ebraici del Seicento². Nella sua produzione letteraria spiccano i due testi drammatici in versi: il *Fondamento del mondo*, di cui ci occupiamo (composto forse prima che giungesse in Italia)³, e il *Toftè*

¹ Nel versetto biblico originale il termine *'olàm* ha significato temporale ("eternità"), ma nell'ebraico mishnico-rabbinico esso passa a significare "mondo", e certamente a questo più tardo significato si riferisce l'autore.

² La più aggiornata biografia di Zacuto è in Bregman (2009: 5-15, e si veda anche la dettagliata bibliografia in fondo al volume). Ai vari aspetti della personalità intellettuale di Zacuto è stata di recente dedicata una serie di articoli sulla rivista storica israeliana *Peamim* (96, estate 2003). In italiano i più recenti interventi sull'autore sono Sierra (1986) e Lattes (1997).

³ Si veda Schirmann 1979: 128. Lo studioso lascia aperta la questione del luogo di composizione del dramma, ma sottolinea che si tratta certamente di un'opera giovanile, come indica l'intestazione sui



'arùch (*Inferno preparato/apparecciato*), opera della maturità considerata il suo capolavoro letterario, stampata postuma a Venezia nel 1715 e poi altre due volte nel corso del diciottesimo secolo (Venezia 1744, Metz 1777), e che va forse letta come poema drammatico piuttosto che come un vero e proprio esempio di scrittura drammaturgica⁴.

Il *Fondamento del mondo* ebbe ampia circolazione manoscritta, ma fu stampato solo nel 1874⁵. Come ha fatto notare lo Schirmann (1979: 128-129), esso non sarebbe concepibile senza l'influenza del dramma religioso spagnolo del Seicento, ma lo studioso osserva anche che l'opera non è strutturalmente affine al genere più popolare di quel teatro devoto, l'*auto sacramental*, dal momento che pur non presentando suddivisione in atti (quella in tre parti dell'edizione livornese è dovuta al curatore David Maroni), esso conta un numero eccedente di versi, di molto superiore alla norma negli *autos*, e che dovrebbe semmai appartenere al genere *comedia*.⁶ E' comunque certo che quella produzione letteraria fosse ben nota ai profughi dalla penisola iberica, ex-cristiani coatti che cercavano di ricostruirsi ad Amsterdam un'identità ebraica conculcata, ma senza tagliare i ponti con la cultura del secolo d'oro. Anche sul piano prosodico formale, prosegue Schirmann, il *Fondamento* mostra chiari segni dell'influenza spagnola: dalla presenza di *redondillas* (strofette di quattro versi in genere ottosillabi), alla stessa ricchezza polimetrica del testo: distici quantitativi arabo-ebraici tradizionali si alternano infatti alle *redondillas*, così come ottave, e soprattutto ben quarantatré sonetti. Grazie appunto all'ultimo di questi sonetti, che in tutti i manoscritti si interrompe a metà (dopo l'ottetto), siamo in grado di stabilire che l'opera è incompiuta (o che parte di essa è andata perduta). A questo proposito si ipotizza che il dramma potesse essere solo il primo di un progetto di trilogia sulla storia di Abramo (Melkman 1967: 4) o addirittura di epopea drammatica sulle storie di *Genesi* (Schirmann 1979: 130), progetto di cui l'autore di fatto non concluse neppure la prima parte. Per quanto riguarda il lato propriamente scenico-teatrale, Schirmann parla di tecnica grezza e primitiva, mentre Shimon Levy non nega a Zacuto una certa perizia e persino originalità nell'elaborare per le scene la sua storia⁷.

manoscritti: "composto in gioventù da un uomo di valore". E cfr. anche Melkman (1967: 24-26), che attribuisce senz'altro l'opera agli anni precedenti al trasferimento in Italia.

⁴ Dell'opera si conoscono due traduzioni italiane, in versi (Luzzatti 1819), e in prosa (Foà 1901). Una nuova versione italiana, a cura di M. Andreatta, è in corso di pubblicazione presso l'editore Bompiani.

⁵ Schirmann (1979: 128, n. 5) ricorda diciotto manoscritti. Le edizioni sono: Berliner 1874 e Maroni 1874. Entrambe appaiono oggi inadeguate. L'incipit dell'opera è stato ripubblicato da Schirmann (1934: 289-295), e l'intero corpus dei sonetti del dramma (v. infra) da Bregman (1997: 244-278). Un problema a sé è quello della possibile attribuzione a Zacuto di un altro breve dramma biblico secentesco di autore ignoto, *Hamòn choghèg* (*Folla in tripudio*), copiato di seguito al *Fondamento* in uno dei manoscritti, v. Schirmann (1979: 139-160).

⁶ L'opinione di Calò (1910), secondo il quale il dramma sarebbe stato influenzato dalla sacra rappresentazione italiana è respinta tanto da Schirmann (1979: 127, n. 4) che da Melkman (1967: .6-7).

⁷ Si vedano le osservazioni conclusive della sua analisi della tecnica teatrale nel dramma: "Il *Fondamento del mondo* è un dramma giovanile, ma Zacuto, come in effetti dimostrò più tardi, non era



E' indubbio che il problema preliminare che solleva un'opera come il *Fondamento* è quello del suo rapporto con gli esordi del teatro ebraico nel Cinquecento: intendendo, per teatro ebraico, teatro in lingua ebraica, e non semplicemente *teatro degli ebrei*.

In questa sede non si può ricordare se non di sfuggita il contesto culturale e linguistico in cui nasce quello che – per ragioni metodologiche ovvie – dobbiamo chiamare il *teatro degli ebrei*. Sostanzialmente connessa col *Purim*, la festa delle sorti, e le sue usanze gioconde, popolaristiche e trasgressive, la nascita dell'attività teatrale ebraica ha un suo naturale canale di sviluppo nel testo vernacolare, comprensibile a tutti, sia esso lo yiddish del *purim-shpil* o l'italiano della "tragedia" *Ester* riveduta e corretta, o meglio "riformata" – come dice il frontespizio – da Leon da Modena.⁸ Ma parallelamente si sviluppa in Italia, e poi anche in Olanda, un filone teatrale molto più erudito ed elitistico, il cui *medium* linguistico è l'ebraico.

Del teatro in lingua ebraica del Cinquecento restano alcune preziose testimonianze storiche e testuali. Sappiamo che Yosef Zarfati, morto poco dopo il sacco di Roma del 1527, aveva approntato una traduzione ebraica oggi perduta della *Celestina* di Fernando de Rojas; sappiamo che nella biblioteca di Isac Sullam a Mantova c'era, verso il 1595, una traduzione ebraica dell' *Eunuchus* di Terenzio; e soprattutto conosciamo il testo della *Commedia del matrimonio* (*Tzachût bedichuta de-qiddushin*) di Leone de' Sommi. Questo testo, chiaramente ispirato alla commedia erudita italiana e datato alla metà del Cinquecento, è considerato, com'è noto, la prima opera teatrale scritta in ebraico.⁹ E' ovvio che i padri fondatori cinquecenteschi del teatro in lingua ebraica non ignoravano il dramma biblico, almeno in una prospettiva teorica. Nei suoi *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, lo stesso de' Sommi sostiene che la prima e più antica opera drammaturgica si trova addirittura già nella Bibbia, ed è il libro di *Giobbe*, composto, come vuole la tradizione midrashica, da Mosè:

Non fu, dico (a parer mio), né a caso né da rusticale intelletto trovata la commedia, che altro non è che un'imitazione o ritratto de l'umana vita; ma con divino proponimento posso credere che di essa ci fu data la norma primieramente dal sublime ingegno del celeste legislatore Mosè, esperto duce de' Giudei, il quale, dopo che egli ebbe scritto i suoi cinque libri della legge divina espostagli dall'oracolo, anzi dalla bocca stessa di Dio ottimo, in cinque mille cinquecento e cinquanta versi, scrisse poi, come appresso gli ebrei è manifesto, la elegantissima

solo un affascinante autore drammatico, ma anche un uomo dalla sana e interessante concezione teatrale...Zacuto superò la prova in maniera encomiabile, ed è straordinario constatare come un credente, osservante dei precetti religiosi, potesse, all'epoca in cui visse, creare un ponte fra arte del teatro ed ebraismo ortodosso" (Levy 1992: 158).

⁸ Sull'*Ester* si veda Piattelli 1968.

⁹ Un'esauriente esposizione di questi dati basilari sul teatro ebraico del Cinquecento è in Schirmann (1979: 47-48, 54). Allo Schirmann si deve anche l'attribuzione della commedia, copiata in un manoscritto adesposto, a de' Sommi, e un'accurata edizione del testo (Jerusalem 1946, 1964). Per una versione inglese della commedia si veda Golding 1988. In italiano ne riporta alcuni brani Avisar (1982: 11-23). Su de' Sommi si veda anche la raccolta di saggi curata da Belkin 1997.



et filosofica tragedia di Iobbe, di cinque soli umani interlocutori.¹⁰ (Marotti 1968: 13-14)

Secondo quest'immaginosa ricostruzione storica, il dramma biblico sarebbe proprio il più vicino alle vere origini del teatro. Ma, al di là dell'ovvia opinabilità dell'assunto, va notato che de' Sommi ricorda subito dopo rappresentazioni teatrali effettivamente avvenute del libro di Giobbe (non sappiamo però se in ebraico), e che la biblioteca di Isac Sullam a Mantova conteneva anche un testo intitolato *Ma'asè Yosèf* (*Storia di Giuseppe*), forse un'opera teatrale ebraica a tema biblico, oggi perduta (Schirmann 1979: 54). Il dramma biblico, di cui non pochi esempi aveva già offerto la sacra rappresentazione cristiana, non era dunque ignorato dalla cultura ebraico-italiana del Cinquecento.

E tuttavia queste sporadiche testimonianze dimostrano nel complesso che gli esordi cinquecenteschi del teatro in lingua ebraica non seguono una direttrice biblica, e neppure una direttrice religiosa o moralistica, ma, al contrario, spiccano per spregiudicatezza e, diciamo così, laicità: il mondo della mezzana Celestina, quello della cortigiana Taide nell' *Eunuchus* e l'intrigo amoroso nella commedia di de' Sommi sono ovviamente profani (benché in de' Sommi i personaggi siano ebrei, alcuni anche rabbini, e lo sviluppo dell'azione sia basato su principi giuridici ebraici)¹¹. Superfluo dire che questi esordi del teatro ebraico nel Cinquecento anticipano drammaticamente i tempi e sono frutto di una singolarissima temperie storica, di una particolare situazione culturale dell'ebraismo italiano destinata presto a mutare in epoca controriformistica, che per gli ebrei è anche epoca della ghettizzazione.

Donde la rilevanza storica del *Fondamento del mondo* dell'olandese-italiano Zacuto. Non solo questo dramma è a sfondo biblico, ma esso è anche profondamente pervaso di spirito religioso ed intarsiato di temi teologici. Dunque è un dramma adattato allo spirito dei tempi mutati. Solo un testo teatrale di tale impianto ideologico aveva una qualche probabilità di sopravvivenza nel mondo ebraico post-rinascimentale: di fatto, i testi teatrali ebraici composti dopo il *Fondamento*, fino all'epoca dell'emancipazione, sono o drammi biblici o drammi allegorico-moralistici dagli intenti "edificanti", e quindi proseguono sulla strada aperta da Zacuto, tagliando i ponti con lo spirito e la tematica realistici e profani della commedia erudita rinascimentale. In questo senso, il *Fondamento* è l'antesignano del teatro ebraico dei secoli successivi, l'opera in cui si delinea l'unica veste ideologica che il teatro ebraico poteva assumere fino al processo di secolarizzazione, ossia ai decisivi mutamenti sociologici e culturali da cui nasce l'ebraismo moderno e contemporaneo.

Altro problema preliminare, che affiora talora nella discussione critica sull'opera letteraria di Zacuto, è l'apparente stranezza del connubio fra devozione religiosa e

¹⁰ Su questo e altri temi ebraici nei *Dialoghi*, si vedano: David 1994, Scola 2008: 70-76.

¹¹ Su quest'elemento giuridico ebraico, v. la nota di R.S. Sarason in Golding 1988: 59-62.



palcoscenico¹². Come mai proprio il rabbino cabbalista e rigorista mostra questa propensione per un genere artistico-letterario osteggiato dalla tradizione talmudica, e anche da rabbini a lui contemporanei in Italia?¹³

Una risposta potrebbe suggerircela un ben noto fenomeno teatrale che mostra una certa analogia con l'operazione compiuta da Zacuto: il teatro dei gesuiti. Anche la Chiesa, soprattutto sotto la spinta della rinnovata devozione controriformistica, era quanto meno ambivalente nei confronti del teatro, eppure i gesuiti svilupparono una vasta attività teatrale svolta a fini catechetici e pedagogici, che fiancheggiava e completava gli approfonditi studi di retorica. Nei collegi dei gesuiti l'insegnante di retorica era anche il drammaturgo, e v'erano spesso vere e proprie sale teatrali in pianta stabile: attori, superfluo dirlo, gli allievi. Uno storico della Compagnia di Gesù, David Mitchell (1981: 142) osserva a questo proposito che "non sorprende che i grandi drammaturghi barocchi, Calderon, Lope de Vega e Corneille, fossero stati educati dai gesuiti". Lo stesso storico sottolinea che quest'attività teatrale veniva giustificata con varie motivazioni, per esempio che le recite servivano a esercitare la memoria, e che oltre a inculcare nell'animo le virtù erano anche d'aiuto nell'apprendimento del latino (Mitchell 1981:140).¹⁴

Val la pena di riflettere su questa motivazione linguistica. Nel teatro gesuita era all'inizio d'uso comune il latino, in seguito progressivamente sostituito dalle lingue moderne, e anche il grande letterato gesuita Emanuele Tesauro, figura centrale del barocco italiano, componeva nel 1621 la sua tragedia *Hermenegildus* in latino, fornendone solo quarant'anni dopo, nel 1661 (lasciato l'ordine), la versione italiana. Si tratta dunque di un dualismo linguistico che ricorda l'oscillazione fra ebraico e lingue vernacolari, caratteristica del *teatro degli ebrei*. Proprio l'esempio gesuita potrebbe spiegare la scelta della lingua dotta da parte di Zacuto: se un secolo prima Yosef Zarfati e Leone de' Sommi, traducendo o scrivendo in ebraico per il teatro, potevano rifarsi all'esempio della commedia umanistica latina del Quattrocento, agli inizi del Seicento Moshè Zacuto poteva forse ispirarsi al teatro latino dei gesuiti per contribuire alla creazione di un teatro dotta in ebraico¹⁵. In realtà, tematiche e finalità del teatro

¹² Si vedano ad es. le osservazioni di S. Levy riportate sopra (n.7), e quelle dello Schirmann (1979: 127), che nel suo breve ritratto di Zacuto parla di uomo "dalle profonde contraddizioni", soprattutto per le opere teatrali in contrasto con le disposizioni rabbiniche dei suoi tempi.

¹³ Come Samuel Aboab, rabbino di Venezia, che vietò le attività di un teatro in pianta stabile nella sua comunità (Schirmann 1979: 47).

¹⁴ Sul nesso retorica-teatro nel sistema didattico gesuita si veda: Battistini- Raimondi 1984: 119-122.

¹⁵ Importanti osservazioni su alcune affinità fra cultura dei rabbini italiani del Seicento, e Zacuto in particolare, e cultura gesuitica sono state fatte da Bonfil (2001), ma non in relazione alla pratica teatrale. Nel suo ampio saggio sul teatro e la musica nei ghetti italiani, lo Schirmann (1979: 74-80) dedica un capitolo alle recite ebraiche degli allievi del *bet ha-midrash* (scuola, accademia di studi ebraici tradizionali), recite su cui esistono testimonianze risalenti alla seconda metà del Settecento. Giuseppe Sermoneta (1989: 78 e n. 21) discorda quanto alla prima di queste recite documentate, avvenuta a Roma nel 1758, sostenendo che non di attività teatrale o parateatrale si trattasse, ma di "discorso retorico-giuridico": ma accettando l'ipotesi dell'influenza del modello gesuitico, teatralità e pratica retorico-



gesuitico potevano facilmente essere assimilate (con i debiti adattamenti teologici) da autori ebrei tradizionalisti, e in questo contesto la propensione per il teatro propria di mistici spiritualisti come Moshè Zacuto, e più tardi Moshè Hayyim Luzzatto, appare assai meno contraddittoria.

Tuttavia, quale capostipite del dramma biblico ebraico il *Fondamento* appare alquanto anomalo rispetto ai successivi sviluppi del genere che inaugura. Leggendo ad esempio i due più significativi drammi biblici scritti in ebraico nel Settecento, il *Ma'asè Shimshon (Storia di Sansone)* di Mosè Hayyim Luzzatto, e il *Ghemul Atalyà (Retribuzione di Atalya)* di David Franco Mendes, notiamo che essi seguono piuttosto da vicino la storia biblica originale, soprattutto quello di Franco Mendes (corredato persino di note con richiami testuali biblici). Viceversa il *Fondamento* è biblico solo nella scelta dei personaggi principali, Abramo, la sua famiglia, e Nimrod: l'azione è invece basata sull'*aggadà*, la leggenda esegetica ebraica. Secondo la tradizione rabbinica, il patriarca dovette affrontare coraggiosamente il martirio per la sua fede nel Dio unico. Il re idolatra Nimrod (personaggio che nella Bibbia non ha alcuna relazione con Abramo) lo condannò ad essere arso vivo in una fornace, da cui però fu miracolosamente salvato da Dio¹⁶. Su questo tema leggendario, totalmente extra-biblico, si fonda l'azione del dramma, che rappresenta la condanna di Abramo, il suo miracoloso salvataggio e soprattutto le sue lunghe dispute teologiche con re Nimrod, coadiuvato dai suoi malvagi "sapienti", ossia consiglieri.

Indubbiamente il mancato martirio di Abramo era spesso considerato dalla tradizione ebraica non quale leggenda, ma alla stregua di un vero e proprio episodio biblico, come osserva Melkman (1967: 9, n. 35-36), ma ciò non ostante ci si può chiedere perché Zacuto abbia scelto proprio questo racconto come tema del suo dramma. La risposta data indirettamente a suo tempo da Avraham Berliner, uno dei due editori ottocenteschi del testo, sembra ancora convincente, sebbene lo stesso Melkman abbia cercato di confutarne la validità: la storia del martirio di Abramo, gettato in una fornace ardente, poteva simboleggiare agli occhi degli ex- cristiani coatti tornati all'ebraismo il martirio della loro gente, il rogo a cui erano condannati

giuridica non si escludono affatto a vicenda, come si è visto. Comunque sia, gli altri esempi cui si riferisce Schirmann – le opere di Mattatìa Terni, insegnante nel *bet ha-midràsh* di Pesaro – sono indubbiamente drammi, recitati dagli allievi proprio come avveniva nei collegi dei gesuiti, e lo studioso ricorda anche (80, n.88) una norma di regolamento della scuola religiosa ebraica di Ancona (del 1804), per la quale l'insegnante della classe superiore riceveva un compenso supplementare affinché componesse "de' Dialoghi e Sermoni" e li facesse rappresentare dai "medesimi sui Discepoli", e anche in ciò non siamo lontani dal modello gesuitico. Certamente si tratta di esempi più tardi del *Fondamento* di Zacuto e dunque non probanti, ma in ogni modo l'ipotesi di una possibile connessione del primo dramma biblico ebraico con il teatro gesuitico ne risulta parzialmente confortata.

¹⁶ Per le fonti aggadiche che costituiscono lo spunto iniziale del dramma, cfr. p. es. *Bereshit Rabbà*, cap. 38, dove vengono narrati i seguenti eventi che poi compariranno nel *Fondamento*: la disputa fra Abramo e il padre Terach (compreso il racconto dell' idolo "geloso" che infrange gli altri); la disputa fra Abramo e Nimrod, a seguito della delazione di Terach; la condanna di Abramo da parte di Nimrod; il salvataggio dalla fornace ardente; l'esitazione di Charàn fratello di Abramo, che attende di vedere come andranno le cose prima di prendere posizione, e alla fine perirà nella fornace.



nell'impero spagnolo i *conversos* di cui si scoprivano le tendenze giudaizzanti.¹⁷ Anche se, come si diceva, Zacuto ebbe presenti modelli di drammaturgia devota spagnola e forse anche gesuitica, c'è presumibilmente nel *Fondamento* – benché velata – una punta polemica anti-spagnola e anti-cattolica. Visto in questa prospettiva, il dramma biblico-aggadico su Abramo appare come un dramma attualissimo del primo Seicento, il dramma in cui un figlio di marrani iberici rievoca l'intolleranza religiosa dell'Inquisizione.

Uno dei punti che sembrano maggiormente confermare questa linea interpretativa è la scena di Abramo condotto al supplizio. Questa scena non doveva essere rappresentata sul palcoscenico, ma essere descritta dai personaggi dialoganti, una prima volta da re Nimrod, e una seconda volta, a miracolo avvenuto, da uno dei servi incaricati di ardere Abramo. Ecco le parole con cui Nimrod ordina di condurre Abramo al rogo:

Spini e rovi/ sian corona al suo capo,/ per tutte le adunanze, per tutte le vie/ coi suoi stracci /giri, sia esecrato;/ lo percuotano in faccia,/ gli sputino negli occhi,/ gli rinfaccino i peccati/ con aspre parole;/ che spaventi /ogni popolo e nazione,/ che la sua vergogna/ sia tristezza e sventura,/ e che il suo nome si perda/, che sia abominato con paura/ più di quello/ di una bestia impura" (Maroni 1874: 38).¹⁸

Il primo a far notare il carattere cristologico di questo brano, che sembra riecheggiare il racconto del cammino al Golgota, è stato proprio Melkman (1967: 18), il quale scrive persino che "this imitation of the Via dolorosa of Jesus has no equal in Hebrew literature". Ma lo studioso non trae le logiche conclusioni da quest'osservazione. Chi viceversa le trae è Levy (1992: 151), che fa notare l'estremo capovolgimento ironico che si realizza in questa scena: Abramo è condotto al supplizio nel modo in cui vi fu condotto Gesù, e dunque " Zacuto cerca forse di alludere al fatto

¹⁷ Si veda Berliner 1874: XXIV-XXV. Melkman (1967: 3) sembra stupirsi che quest'ipotesi interpretativa abbia convinto studiosi come Zinberg e Lachover e sia divenuta luogo comune nell'esegesi del dramma, ma la sua confutazione non convince. L'argomentazione suona così: non è concepibile che Zacuto intendesse consolare i correligionari perseguitati promettendo loro che i veri credenti si sarebbero salvati dal fuoco dell'Inquisizione, alla stregua di Abramo; ed è altrettanto inconcepibile che intendesse sostenere che i martiri già morti fossero stati arsi vivi per insufficienza di vera fede. Ma è evidente che il dramma rielabora letterariamente una storia sacra in cui i contemporanei possono ravvisare tuttal più, in via analogica, alcuni elementi della loro storia più recente, e che il mondo ideale dei personaggi del dramma non può sovrapporsi semplicisticamente, per una sorta di automatismo del pensiero, a quello reale dei lettori-spettatori: sarebbe troppo aspettarsi da Zacuto una vera e propria guida teologico-pragmatica alle persecuzioni dell'Inquisizione. Comunque si può concordare con parte dell'esegesi alternativa di Melkman, e cioè che l'opera sia rivolta anche alla confutazione di idee materialistiche ed ereticali (di questo si tratterà più avanti). Va infine notato che tanto Schirmann quanto Shimon Levy accettano l'ipotesi interpretativa di Berliner.

¹⁸ E si veda anche il racconto del servo (ibid.: 45). Qui e in tutte le seguenti citazioni ci si riferisce all'edizione Maroni stampata a Livorno, vocalizzata e più corretta di quella del Berliner soprattutto quanto all'aspetto prosodico (in alcuni casi, però, si è preferita per singole parole la lezione stabilita da Berliner). In entrambe le edizioni manca la numerazione dei versi.



che i veri cristiani, anche dal punto di vista dello stesso cristianesimo, altro non sono che gli ebrei. Le sofferenze patite dagli ebrei lo dimostrano, è l'amore cristiano ad imporlo". E Levy conclude con una notazione assai acuta, degna di essere citata anch'essa testualmente:

In questo modo Zacuto invalida con sofisticata sottigliezza il principio della prefigurazione, che i cristiani applicavano al 'vecchio' testamento, ed opera egli stesso una sorta di 'post'-figurazione del personaggio Abramo-Gesù, riconducendolo in seno all'ebraismo originario. (Levy 1992: 151)

Levy è l'unico studioso che abbia notato la nascosta vena di comicità e ironia che affiora a tratti in questo serissimo dramma teologico, ed ha certamente ragione nel sottolinearla, per esempio, relativamente alla scena iniziale (Levy 1992: 144, 146), dove Terach padre di Abramo si lamenta, da bravo genitore idolatra, del figlio scavezzacollo, che crede nel Dio unico e immateriale e minaccia di dargli in futuro grandi dispiaceri:

Ahimè! Chi crederebbe alle mie ambasce/ per questo figlio divenuto mio nemico?/Ahimè! Chi mi distrugge proviene da me/ per appiattare il mio onore e la mia gloria!/ Stolto, insensato, figlio ribelle /che ti levi a umiliare il mio decoro!/ Certo tua madre macinò per un altro /e non sei mio parente o famigliare. /Come potresti uscire dai miei lombi,/ esser carne della carne mia?/ E dov'è, insipiente, l'onore, il rispetto per il padre?/ Dove il tuo timore, nemico mio giurato? /Dove andrò a nascondermi dall'onta,/ che dirò al mio re e padrone?/ E che risponderò, quando i vicini vorranno/recitare le preghiere in casa mia? (Maroni 1874: 12-13)

Tuttavia, per comprendere appieno lo spirito del *Fondamento* bisogna andare al di là della semplice ironia come espediente stilistico occasionale. In questo dramma la distorsione è più radicale, investe la vita stessa, diventa visione grottesca e assurda della vita e dei suoi valori.

Le complesse dispute teologiche fra Nimrod e Abramo si svolgono infatti in un mondo alla rovescia, dove l'immoralità e la miscredenza sono la religione ufficiale e la purezza e la fede il peggiore dei crimini. Qui bisogna dire che, in un certo senso, questo rovesciamento è imposto dallo stesso tema agiografico-martirologico dell'opera, dal momento che un santo martire agisce per forza di cose in un mondo ostile, che non conosce la vera fede; ma certo è che Zacuto evidenzia ad arte la valenza paradossale del motivo, facendo ampiamente esporre da numerosi personaggi, quasi fossero sacrosante verità religiose, i valori di un mondo irreligioso, in cui il positivo diventa negativo e viceversa, anche sul semplice piano etico, come appare ad esempio dai ribaldi consigli dei due sapienti a Nimrod:

(Primo Sapiente): E abbandonati senza ritegno/ ai piacere umani,/ e se ti garba, mangia sangue/ e ne trarrai forza in eterno./ (Secondo Sapiente): E un omicida che ammazzi /il suo nemico, tu non ucciderlo,/ ma subito provvedi ad innalzarlo/ e lui sarà prode in battaglia!/(P. Sap.): Colui che trovi un oggetto d'oro/ e quella



bellezza voglia per sé,/ possa per legge, povero com'è/prenderlo senza vergogna./
(P. Sap.): Polvere in capo ai miserabili/versa, sia tua legge ciò che più ti aggrada/ e
goditi la tua bellezza,/la tua gente e i tuoi sodali. (Maroni 1874: 82-83)

E' soprattutto usando un linguaggio capovolto, nel quale i normali biasimi sono per i santi e i normali elogi per i perversi, che Zacuto ottiene sottili effetti di paradossalità. Questo linguaggio, che è anche quello di Terach nelle sue aspre rimostranze al figlio (v. sopra), si basa soprattutto su espressioni tipiche dello stile devoto (di origine biblica o rabbinica), usate a sproposito dai pagani per definire la purezza della propria fede e stigmatizzare Abramo, in un sottile gioco di allusioni ironiche che solo un lettore esperto di ebraico può comprendere e apprezzare, e dunque non adeguatamente illustrabile in traduzione. Se ne può però offrire un esempio significativo e facilmente comprensibile: più di una volta le credenze pagane vengono definite proprio con il termine più sacro della tradizione religiosa ebraica, *torà* (insegnamento, legge). Nimrod dice di Abramo: "Ha creato e immaginato/una falsa fede,/ha spregiato malvagiamente/ una preziosa *torà*/ pura/ come fior di farina" (p. 20), e uno dei sapienti esorta il giovane ribelle a pentirsi con queste parole: "torna, torna a tuo padre e alla sua *torà*" (p. 28). Altro esempio illuminante anche in una scarna traduzione letterale è il sonetto incompleto a chiusura del dramma. Chi parla è Nachòr fratello di Abramo, che decide di restar fedele al paganesimo di Nimrod, e che contro Abramo (definito con orrore "filosofo") ricorre proprio al tipico frasario usato dai devoti contro i miscredenti:

Perché contro di me, davanti a mia moglie/ gridi e supplichi, imprudente
eretico,/perché da filosofo, con [le parole] 'specie', 'individuo' e 'genere' / pensi di
confondermi la mente?/ Sappi che il mio intelletto nella fede/persisterà, sempre vi
crederò candidamente,/ non me ne scosterò a destra o a sinistra/né giammai
tradirò il mio credo. (Maroni 1874: 102-103)

Il motivo del mondo alla rovescia, perfetto opposto di quella che è la normale esperienza e scala-valori umana, è antichissimo e universale. Nel suo studio storico-etnografico-letterario su questo tema, Giuseppe Cocchiara ne iniziava la trattazione addirittura dalla civiltà sumera e dai papiri egizi, mettendo in relazione cultura dotta e cultura popolare, mondo classico e mondo medievale, parola scritta e segno iconico (Cocchiara, 1983). Un motivo così vasto e ramificato non può essere ricondotto a un principio uniforme, né inquadrato in un'esegesi rigida e unilaterale. Mikhail Bakhtin, mettendo a fuoco nel suo celebre libro su Rabelais il fenomeno culturale che ormai chiamiamo correntemente "carnevalizzazione", sottolineava soprattutto un particolare tipo di capovolgimento: il sopravvento del basso sull'alto, del corporeo sullo spirituale, della gastronomia e del sesso sulle idee. (Bakhtin 1984). Anche Nimrod e i suoi "sapienti" propugnano, sia pure in toni contenuti, un sopravvento del corporeo sullo



spirituale,¹⁹ ma ovviamente Zacuto non vede in ciò un messaggio liberatorio, come sarebbe nella prospettiva teorico-ideologica di Bakhtin, ma piuttosto un'occasione di satira della stoltezza e dell'ignoranza. Abramo riflette tristemente che nel mondo alla rovescia in cui gli tocca vivere "il giusto viene chiamato stolto/e il peccatore uomo pieno di saggezza" (p. 60): viceversa, la stoltezza che usurpa il trono della sapienza è proprio uno dei valori celebrati dalla carnevizzazione eversiva e liberatoria studiata da Bakhtin, il quale ricorda fra l'altro (1984: 74-75) le cosiddette *fiesta stultorum* medievali. Zacuto applica il principio della carnevizzazione – o, per meglio dire, del capovolgimento – in senso opposto: suo fine è ripristinare la sfera dello spirituale contro il corporeo, fine che alcuni definirebbero conservatore o forse "reazionario".²⁰

Ci si può chiedere quale mondo sia satireggiato nel regno di Nimrod, sovrano il cui nome significava, secondo l'etimologia midrashica, "ribelle a Dio"²¹. Anche se prima si è parlato di allusioni ai roghi dell'Inquisizione, non bisogna inferire che Zacuto intendesse rappresentare simbolicamente in ogni verso del suo dramma il cattolicesimo iberico, paragonandolo *sic et simpliciter* al paganesimo di Nimrod. Il suo discorso polemico è più complesso e sfaccettato. La sacra rappresentazione rinascimentale e il teatro cattolico secentesco si basavano in gran parte sul mito martirologico, e, nella misura in cui Zacuto polemizza effettivamente col cattolicesimo, è certo questo mito che intende sfatare o quanto meno ridimensionare, sia ricordando che il primo martire, salvato in extremis, fu in realtà Abramo (figura, come si è visto, addirittura cristologica), sia mostrando che i sistemi violenti che il mondo pagano aveva adoperato contro i martiri cristiani non erano molto diversi da quelli adottati in seguito dal mondo cristiano stesso verso coloro che considerava suoi nemici.

Ma, a parte questo, le concezioni espresse da Nimrod e dai suoi sapienti nelle dispute teologiche con Abramo non hanno molto a che vedere con il cattolicesimo controriformistico, e neppure con l'antico paganesimo. All'inizio del dramma il padre di Abramo, Terach, difende, come si è detto, una sua rozza convinzione idolatrica, ma quando compaiono in scena i veri antagonisti, Nimrod e i suoi sapienti, il dibattito si fa

¹⁹ Nimrod : "Ordinate alle mie serve e ancelle/ di prepararmi i piatti preferiti,/di arrostire nei forni e sugli spiedi/montoni di Bashàn, caproni!/ Tutto quello che chiedono i miei occhi/io lo farò, l'otterrò con la mia forza,/dolcemente consumerò la mia vita/ e in delizie tutti i miei giorni./ Perché rattristarmi coi pensieri/su ciò che mi accadrà nel giorno di sciagura?/ La gloria del danaro e del potere/è vana cosa, e ancor più da morti./Quanto meglio che ciascuno la sua brama/ soddisfi, senza alcun rovello!/ Perché mai dovrebbe, ancor vivo sulla terra/ avere a cuore i propri figli? O tremare?/ Lui col suo spirito dopo la morte/sarà un logoro vestito mangiato dalle tarme/ e chi lo porterà nelle stanze del tesoro/ a vedere che sarà dopo di lui?" (Maroni 1874: 15-16)

²⁰ Che il motivo del "mondo alla rovescia" abbia talora valenza conservatrice (rimpianto dei vecchi tempi in cui tutto procedeva per il verso giusto, e disgusto dei tempi nuovi) è sottolineato da Cocchiara più volte, sia a proposito di testi antichissimi come il poemetto didascalico *Ammonizioni di un savio egiziano*, sia in contesti più vicini, come la poesia goliardica medievale. Di particolare interesse, per la vicinanza cronologica a Zacuto, è un poemetto del poeta popolare Giulio Cesare Croce, vissuto com'è noto a cavallo fra XVI e XVII secolo (Cocchiara 1983: 49-50, 111-112, 152- 156).

²¹ V. la spiegazione del nome nel trattato *'Eruvim* del Talmud babilonese, 53a (citato in Melkman 1967: 19): "colui che fece ribellare il mondo intero contro di lui [Dio]" (dalla radice *m-r-d*, "ribellarsi").



assai più raffinato. Sotto un sottile velo di culto degli astri, la loro concezione è in realtà una miscela piuttosto secentesca di materialismo e libertinismo filosofico: esposta sistematicamente essa avrebbe fatto inorridire ogni buon cattolico non meno che ogni buon ebreo. Melkman (1967: 25) ha cercato di indicare in Uriel Da Costa, l'ex-marrano di Amsterdam che negava l'immortalità dell'anima, lo specifico obiettivo polemico di Zacuto,²² ma la filosofia materialistica di Nimrod e dei suoi sapienti è più radicale: essa non solo nega l'immortalità,²³ ma allo stesso modo nega la provvidenza e il miracolo, assegnando alla natura e al fato il compito di tracciare il cammino dell'uomo²⁴. E' soprattutto una sfrenata fede in se stesso che caratterizza Nimrod, come se incarnasse lo spirito del nuovo umanesimo scientifico-razionalista che sta radicalmente cambiando l'autopercezione dell'uomo rispetto al mondo e alla materia:

Chi vale quanto noi nei firmamenti?/ Chi compirà prodezze come noi ? /E chi ha forte, possente la mano?/ Noi dominiamo il moto del Tempo - / dolce è il nostro possesso terreno./ Per noi stillano i cieli la nostra rugiada, /l'altitudine rovescia a scrosci la sua pioggia,/ per noi la luna serba il suo tempo,/e il sole, che matura il nostro frutto dei campi: /per noi essi splendono chiari in luminoso alone,/ anche se il buio ne contrasta lo splendore. (Maroni 1874: 54)

E Nimrod prosegue su questo tono di autoesaltazione, finché le sue parole non giungono ad esprimere una vera e propria *hybris* da angelo ribelle:

Nostra è la maestà, la mano che regna/, si inchinano i principi al nostro vessillo,/ risuonasse la nostra voce nei cieli,/ essa scompiglierebbe i serafini,/scendessimo all'inferno, essi si turberebbero:/chi ci somiglia, chi è come noi? (Maroni 1874: 56)

Il dramma su Abramo appare insomma intessuto di una trama ideologica polivalente, incentrato su diversi obiettivi polemici. Certo uno di questi obiettivi sembra essere la violenza dei roghi dell'Inquisizione, di cui gli ebrei di Amsterdam

²² Il libro di Da Costa confutante l'immortalità dell'anima, *Exame das tradições phariseas*, pubblicato nel 1624, fu condannato e distrutto, e se ne conosce oggi un solo esemplare superstite conservato nella Regia Biblioteca di Copenhagen, sulla base del quale è stata approntata la moderna edizione fotostatica accompagnata da traduzione inglese (Salomon – Sassoon 1993). In quest'opera (alla quale sembra riferirsi Melkman), l'autore, pur non mettendo dubbio la divinità della Scrittura, rifiuta la Legge Orale codificatasi nella tradizione rabbinica (o "faraica", nella sua terminologia), e soprattutto la fede nell'aldilà.

²³ Come nella chiusa del brano riportato alla n. 19 (e poi più volte nel dramma).

²⁴ "Ecco, al dominio delle alte stelle/è consegnato ogni gesto ed atto,/ dunque noi, sacerdoti di Baal/adoreremo idoli che le raffigurano./ Come può un Dio che abita le altezze/posare sugli'infimi umani lo sguardo?/Come una pura, potentissima essenza/può curarsi del misero uomo?/ o l'umana voce che grida e piange/ può udire Colui che si nasconde?" (Maroni 1874: 29-30); "Ascolta, odi, calmati, perché temi, o nostro signore?/ Sappi che i nostri saggi già inferirono e dimostrarono/ che Dio affidò il creato alla nostra natura/e dunque non può compiere dinanzi ai nostri occhi miracoli /ché infrangerebbe l'alto ordine, nostra legge;/ e i suoi occhi non possono guardare i nostri atti/ e già un tempo vedendoci operare giurò e decretò/di tollerare, di non giudicare..." (Maroni 1874: 43).



conservavano ancora fresca memoria, ma allo stesso modo Zacuto polemizza con lo spirito del materialismo moderno, che sta muovendo i primi passi proprio allora, e con il suo accentuato antropocentrismo. Forse è proprio la modernità che appare a questo colto rabbino imbevuto di misticismo un "mondo alla rovescia", un mondo che rinnega idee teologiche basilari in cui credono tanto gli ebrei che gli inquisitori, un'enorme festa di stolti da cui ogni verità è stata bandita; e di qui l'uso ampio e sofisticato che fa di quel motivo nel suo dramma.

Allo stesso tempo, il tema del capovolgimento è qui pertinente anche per altre ragioni. I marrani iberici cui si allude velatamente nell'opera vivevano di fatto in un mondo assurdo, un mondo che imponeva loro un'identità dissociata, in cui dovevano continuamente recitare una parte, in cui ciò che per loro era santo era considerato esecrabile, e viceversa. Zacuto forse vuole appunto rappresentare, su un piano esistenziale e psicologico, l'esperienza di questa dissociazione. E un ultimo rilievo va fatto riguardo al contesto culturale in cui nasce questo primo dramma biblico ebraico. Si è ricordato all'inizio di queste note il rapporto fra le origini del *teatro degli ebrei* e la festa di *Purim*. Anche il *Fondamento del mondo* era probabilmente destinato a essere rappresentato in questa festa, come indica l'intestazione di uno dei manoscritti²⁵.

Ora, uno dei motivi centrali di *Purim* è proprio il capovolgimento, a iniziare da quanto è scritto nel libro di *Ester* (9, 22): "Come i giorni in cui i giudei ebbero requie dai loro nemici, e il mese che *si capovolse* per loro da tristezza in gioia e da lutto in festa". Le usanze di *Purim* sono in gran parte connesse con il sovvertimento delle più radicate abitudini di morigeratezza: per ventiquattro ore gli ebrei creano un loro modesto mondo alla rovescia.

La presenza del motivo in un'opera teatrale scritta forse per *Purim* sembra dunque più che naturale, e il fatto che l'opera offra solo brevi sprazzi di comicità e fine ironia e sia sostanzialmente seria, addirittura basata su lunghe disquisizioni teologiche, non deve stupire. Ciò dimostra solo che per mistici come Zacuto la festa di *Purim* non è solo un sorta di carnevale ebraico, come lo è per gli studiosi di folclore, ma piuttosto un evento dalla forte rilevanza teologica, una ricorrenza celebrante le vie misteriose di Dio che capovolge continuamente la gioia in tristezza, e la tristezza in gioia, che getta l'uomo in un mondo assurdo, ma poi lo salva come Abramo uscito indenne dalla fornace.

²⁵ Melkman (1967: 2) dubita della relazione con *Purim*, affermata dal Berliner, sia perché il carattere e il contenuto dell'opera non sembrano avallare l'ipotesi, sia perché è appunto un solo manoscritto a portare un'iscrizione esplicitamente connessa con la festa. Tuttavia anche Schirmann (1979: 130, 150) concorda con Berliner e parla di probabile connessione con *Purim*.



BIBLIOGRAFIA

- Avisar S., 1982, *Tremila anni di letteratura ebraica* II, Carucci, Roma.
- Bakhtin M., 1984, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Battistini A.- Raimondi E., 1984, "Retoriche e poetiche dominanti", in *XXX Letteratura Italiana Einaudi, III, Le forme del testo- 1. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-339.
- Belkin A., 1997, *Leone de' Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv University, Tel Aviv.
- Berliner A., 1874 (ed.), *Jesod Olam von M. Sakut, zum ersten Male nach drei Handschriften edirt von Dr. A. Berliner*, Julius Benzian, Berlin.
- Bonfil R., 2001, "Rabbanim, Jeshu'im we-chidòt" [Rabbini, gesuiti ed enigma], *Italia* 13-14, pp.169-189.
- Bregman D., 1997, *Zeròr zehuvim (A Bundle of Gold – Hebrew Sonnets from the Renaissance and the Baroque)*, Ben Zvi Institute and Ben-Gurion University of the Negev Press, Jerusalem Beer Sheva.
- Idem, 2009, *Essà et levavi (I Raise My Heart – Poems by Moses Zacuto, A Scientific Edition)*, Ben Zvi Institute, Yad Izhak Ben Zvi and The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.
- Calò G., 1910, "Il Jesod 'Olam di Mosè Zacuto in rapporto alla letteratura italiana", *Rivista Israelitica* VII, pp. 20-25, 125-137.
- Cocchiara G., 1983, *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino 1983 (prima ed. 1963).
- David Y., 1994, "L'ispirazione ebraica nei Dialoghi di Leone de' Sommi", *Rassegna mensile di Israel* Vol. LX, n. 1-2, pp. 119-128.
- Foà C., 1901, *Toftè gnarùch, ossia il castigo dei reprobì*, Coen, Finale Emilia.
- Golding A. S., 1988, *A Comedy of Betrothal...by Leone de' Sommi, Ebreo*, Dovehouse Editions, Ottawa
- Lattes A., 1997, "L'opera letteraria di Rabbì Moshè Zacuto", *Rassegna Mensile di Israel* 63, 2. pp. 1-25.
- Levy S., 1992, *Mekatrim ba-bamòt (The altar and the Stage)*, Or Am, Tel Aviv.
- Luzzatti S. I., 1819, *L'inferno preparato*, Stamperia Ghiringhella e Bonaudo, Torino.
- Maroni D., 1874, *Yessòd 'olàm*, Israel Costa, Livorno.
- Marotti F. (a cura di), 1968, *Leone De' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, Milano.
- Melkman J., 1967, "Moshe Zaccuto's [sic] Play 'Yesod 'Olam' ", *Studia Rosenthaliana*, vol. I, 2, pp. 1-26.
- Mitchell D. J., 1981, *The Jesuits- A history*, F. Watts, New York.
- Piattelli A.A. , 1968, " 'Ester' l'unico dramma di Leon da Modena giunto fino a noi", *Rassegna Mensile di Israel*, 34, pp. 163-172.
- Salomon H. P.- Sassoon I.S.D. (eds.), 1993, Uriel Da Costa, *Examination of Pharisaic traditions*, Brill, Leiden.



Schirmann J., 1978, *Le-toledòt ha-shirà we-ha-drama ha-ivrit 2 (Studies in the History of Hebrew Poetry and Drama II)*, Mossad Bialik, Jerusalem 1979.

Idem, 1934, *Mivchàr ha-shirà ha-ivrit be-Italia* [Antologia della poesia ebraica in Italia], Schocken, Berlin.

Scola I., 2008, *Interdiscorsività nell'opera di Leone de' Sommi*, Longo, Ravenna.

Sermoneta G., 1989, "Ha-tarbùt ha-ivrit be-roma ba-meà ha-shemonè 'esrè" [La cultura ebraica a Roma nel XVIII secolo], in: *Italia Judaica*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Tel Aviv University, Roma- Tel Aviv, pp. 69-96.

Sierra S.J., 1986, "Lo Jessod 'Olàm ('Il pilastro su cui poggia il mondo') e l'opera poetica di Moshèh Zacùt", in *Gli ebrei in Italia tra Rinascimento ed Età Barocca*, Ministero per i beni culturali e ambientali- Archivi di Stato, Roma, pp.279-293.

Ariel Rathaus è docente di letteratura italiana presso la Hebrew University di Gerusalemme. Ha pubblicato numerosi lavori sui rapporti fra poesia ebraica e letteratura italiana fra Rinascimento e Barocco. Ha curato la nuova versione ebraica del *Decameron* di Boccaccio e tradotto in ebraico la *Scienza Nuova* di Vico. Si è anche occupato di letteratura italiana moderna, con studi sulla poesia futurista e su Svevo, Pirandello, Moravia, Calvino e Pavese.

rathaus@netvision.net.il