

IL TEATRO YIDDISH IN AMERICA

Alessandro Gebbia - Sapienza Università di Roma

Beside literature, Yiddish drama is the most outstanding part of Yiddish culture. Yiddish drama begins in Germany in 1711 with the publication of Mekirat Yosef (Sale of Joseph) by Baerman Limburg. A farce, Der Falsche Kaschtan by Saphir, follows in 1820 but only during the 1830s a first development of Yiddish Theatre is registered in Warsaw. The real Yiddish theatre, however, begins with Goldfaden who, about 1875, first established a permanent Yiddish theatre venue in Iasi, near Bucharest, Romania. After the Russian pogroms and the beginning of the so-called "Third Diaspora", the Yiddish theatre migrates to USA as well. Since then Yiddish theatre increased its activities reaching soon a prominent position in the New York showbiz. This essay is intended to provide an overview of such unique experience, from its very beginning to contemporary productions.

Keywords: history of theatre; Yiddish drama; Yiddish theatre; Jewish culture; New York

Il teatro yiddish¹ rappresenta uno degli aspetti più significativi della cultura ebraica, dapprima nel mondo ashkenazita, successivamente, dopo la Terza Diaspora, avvenuta tra la fine dell'Ottocento e gli Anni Venti del secolo appena trascorso, nelle grandi comunità del Nord America (Stati Uniti e Canada). Le sue origini, come nel dramma antico greco, sono ovviamente religiose e, altrettanto ovviamente, datano indietro al periodo in cui gli ebrei vivevano in Palestina. Le fonti ci dicono che, ad esempio, i Salmi in gloria dell'Altissimo erano cantati piuttosto che recitati e che, in occasione della festività di *Sukkot* (la Festa delle Capanne) danze tradizionali accompagnavano i festeggiamenti. Altrettanto importanti erano, durante Purim, le drammatizzazioni del *Libro di Ester*, dove si narrava del salvataggio miracoloso degli ebrei persiani, condannati a morte dal feroce Haman, che nel corso dei secoli dell'era volgare, daranno origine a quei *Purimshpiel*, spesso satirici e, per questo, messi in scena nei cortili delle sinagoghe, in quanto considerati profani. Essi prevedevano l'uso di maschere e di altri oggetti teatrali, al pari di canti e danze, che coinvolgevano l'intera congregazione. Ben presto tali rappresentazioni (che in qualche modo costituiscono il background e il modello delle moralità medioevali) allargano il campo ad altri episodi narrati nella Scrittura: dal sacrificio di Isacco a Giuseppe venduto dai fratelli e diventano un vero prototeatro con una maschera – quella di Mordechai – che diviene una delle prime tipizzazioni del clown. Tra il 1708 e il 1720 vennero pubblicati almeno otto *Purimshpiel* ma molti sono andati perduti (alcuni bruciati negli *autos da fé*) tranne quello, *Mekirat Yosef* (La vendita di Giuseppe) di Baermann di Limburg che troviamo in *Jüdische Merckwürdigkeiten (Peculiarities of the Jews)*², una raccolta curata, nel 1714, da Johann Jakob Schudt.

Accanto e in conseguenza di ciò, si sviluppa una forma di danza in maschera che, di solito, seguiva i matrimoni. Tra le più famose di cui ci è dato di conoscere, la *Danza della Morte* che possiamo datare al XIV secolo e che si presenta come un *pageant* (e qui vediamo il formarsi di un'interazione con le forme e i generi del teatro europeo) in cui vengono rappresentati i diversi aspetti di quella società mercantile e borghese che gli ebrei sefarditi

¹ Sulla storia del teatro yiddish, di qua e di là dell'Oceano, si veda Sandrow 1977.

² Schudt 1714-1718.

avevano contribuito a formare in Spagna e che si era diffusa in tutta Europa. Questa presenza e questa interazione porta, ad esempio, al formarsi tra gli ebrei italiani (a Roma, Mantova e Ferrara) di scuole di danza che produssero maestri e talenti che andarono a costituire le prime compagnie di ballo professionistiche che si esibirono nelle corti europee, costituendo un modello che verrà ripreso nella Germania del Diciottesimo Secolo.

Un altro elemento fondativo (e che ritroviamo nel primo teatro yiddish) è costituito dalla ricchissima tradizione di dialoghi propri di quel genere di poesia ebraica conosciuta come *Tahkemoni*, che si può far risalire a Yehuda al-Harizi nel XII secolo, che includeva dialoghi tra credenti e atei, marito e moglie, giorno e notte, terra e mare, saggezza e follia, avarizia e generosità.

Infine, ma l'argomento meriterebbe una trattazione a parte, la musica (intesa anch'essa come elemento di teatralità e di teatralizzazione) è da sempre un elemento centrale nella Torah e, di conseguenza, nella liturgia ebraica. Una tradizione quella musicale che da sempre accompagna l'esperienza ebraica e che in Spagna aveva, nel corso dei secoli che precedono l'Editto di espulsione nel 1492, prodotto un corpo straordinario di melodie e canzoni, in cui sonorità tipicamente medio-orientali si mescolano alle note e ai ritmi del flamenco. Quando, nella diaspora attraverso i Balcani in direzione dell'Europa centrale, questo patrimonio viene a contatto con quello delle popolazioni balcaniche, in particolare con quelle di origine rom, esso si mescola e si fonde acquisendo anche nuovi strumenti quali il violino e la fisarmonica. Ciò costituisce la base di quella che, nei secoli successivi e grazie all'azione delle *kapelye*, piccole orchestre itineranti che si esibivano durante i matrimoni, diventerà la musica *klezmer*. Una delle componenti che, assieme ai *Minnesänger*, sorta di trovadori anch'essi legati ai riti matrimoniali e spesso *chazanim* (cantori) nelle sinagoghe, nel Diciannovesimo Secolo, darà vita, soprattutto con Benjamin Wolf Ehrenkrantz (1826–1883), conosciuto come Velvel Zbarjer, ai *Brodersänger*³ e a quelli che Bercovici descrive come «mini-melodramas in song».⁴

Ed è proprio dall'incontro tra la musica e la poesia e/o la narrazione in versi - lo stesso Goldfaden era un poeta e molte delle sue poesie erano state trasformate in canzoni - avvenuto nel concerto all'aperto tenuto da alcuni *Brodersänger* e Israel Grodner a Odessa nel 1873, in cui alle canzoni si alternano dialoghi tratti dai primi lavori drammaturgici di Goldfaden, che a Iasi, Romania, nasce il primo, vero, teatro yiddish, per la storia del quale si rimanda ai due bei volumi *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*⁵ di Paola Bertolone e, sempre di quest'ultima insieme a Laura Quercioli Mincer, *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*⁶.

Il primo dramma in yiddish è, dunque, il già ricordato *Mekirat Yosef* di Baermann di Limburg pubblicato a Francoforte nel 1711 e più volte messo in scena⁷. Una farsa, *Der Falsche Kaschtan* di Saphir, appare nel 1820 ma soltanto negli anni trenta dell'Ottocento a Varsavia e dintorni inizia a svilupparsi un teatro in yiddish. Inizialmente a livello

³ Il nome deriva dalla città ucraina di Brody, a circa 90 chilometri da Leopoli, una delle tappe principali negli itinerari degli ebrei del tempo.

⁴ Bercovici 1998, 28.

⁵ Bertolone 1993.

⁶ Mincer 2006. Si può vedere anche Mincer 2000, 145-154.

⁷ Si veda nota 2.

amatoriale, questo teatro dà presto vita a una compagnia professionistica che mette in scena, per un pubblico misto di ebrei e non, un dramma, *Moses*, scritto da A. Schertspierer di Vienna, con «well-drawn characters and good dramatic situations and language».⁸ La stessa compagnia, riportano le cronache del tempo, che godeva della protezione di alti ufficiali russi, rifiuta di interpretare un dramma su Ester scritto in ebraico nella convinzione che questa lingua, ormai esclusivamente religiosa, sarebbe stata incomprensibile ai più. Più o meno nello stesso periodo, risulta che una troupe di attori yiddish, formatasi tra le file di compagnie italiane o inglesi, viaggiasse e mettesse in scena spettacoli in Galizia. Nel 1854, due allievi della scuola rabbinica di Zhitomyr, misero in scena una tragedia a Berdichev. Nel 1862, siamo ormai nel periodo dell'*haskalah* (Illuminismo ebraico), l'ucraino Abraham Goldfaden, considerato il fondatore del primo teatro yiddish professionistico, anche lui allievo di quel collegio rabbinico, recitò nel ruolo di una donna in *Serkele* di Solomon Ettinger. Nel 1869, ma la data non è certa, Goldfaden scrisse e pubblicò un dialogo teatrale *Tsvey Shkheynes* (I due vicini)⁹ e, sempre in questo periodo Hersh Leib Sigheter ridà linfa ai *Purimspiels*¹⁰. Da quel momento, dopo la breve esperienza di un teatro in Odessa dove vennero rappresentati i drammi *Esther* e *Athalia*, si ha tutta una fioritura di una drammaturgia in yiddish, molta della quale solo pubblicata e mai messa in scena¹¹, perché le classi più abbienti si erano integrate nel tessuto sociale della Germania e della Polonia e avevano imparato ad apprezzare il teatro europeo dove, però, dai tempi di Shakespeare e dei suoi contemporanei, non avevano trovato altro che sporadici riferimenti al loro essere e alla loro tradizione tanto che, come scrive lo stesso Goldfaden nel 1888 nella *New Yorker Yiddishe Illustrirte Zeitung*, «Books were our stages, their letters our actors»¹².

Dunque il teatro yiddish nasce con l'intento, come scrive Laura Quercioli Mincer, «di elaborare i lineamenti dell'ebreo moderno, cittadino partecipe, capace di contribuire alla cultura del proprio paese pur senza perdere le proprie caratteristiche tradizionali e nazionali e in grado anche allo stesso tempo di fruire e far propri i migliori tratti della cultura europea e mondiale. Il primo obiettivo che si pose l'intelligenza ebraica nel processo di creazione dell'ebreo moderno (o meglio, come specifica Steinlauf, della cultura ebraica moderna), fu la purificazione di questa cultura da ogni tratto "irredimibile", popolaresco e volgare»¹³.

Il risultato è, nelle parole ancora di Laura Quercioli Mincer, un teatro "popolare" [quello di Goldfaden] in cui l'operetta austriaca si fonde alla tradizione del *Purimshpiel* e l'aspirazione nazionale ebraica al motto di spirito, rimarcando ulteriormente la contiguità indissolubile, in questo teatro, di sublime e di carnevalata, di codice "alto" e "basso"¹⁴.

⁸ Anonimo, *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, 155, December 27, 138, p. 624. Si veda inoltre Bercovici 1998, 30 e Gottheil-Wiernick 1901–1906 che riportano rappresentazioni di *Moses* di Schertspierer in un nuovo teatro ebraico di Varsavia.

⁹ Sandrow 1977, 9-10.

¹⁰ Bercovici 1998, 30.

¹¹ Ricordiamo, tra gli altri, Abraham Baer Gottlober con *Decktuch*, che come *Serkele* di Ettinger, fu scritta tra il 1830 e il 1840, ma pubblicata molti anni dopo; Joel Baer Falkovich (*Reb Chaimle der Kozin*, Odessa, 1866; *Rochel die Singerin*, Zhytomyr, 1868). Solomon Jacob Abramowitsch che con *Die Takse* (1869) riprende la tradizione del *closet theatre* romantico e scrive un'opera in forma di dramma che, però al pari di *Mekirat Yosef* di Eliakim Zunsler (Vilnius, 1893), non è pensata per essere rappresentata.

¹² Citato in Bercovici 1998, 35.

¹³ Quercioli Mincer 2006, 305-321.

¹⁴ Ivi, p. 307.

Oppure, come ha scritto Israil Bercovici, è attraverso il teatro yiddish che la «Jewish culture entered in dialogue with the outside world, both by putting itself on display and by importing theatrical pieces from other cultures»¹⁵.

È con questo spirito che, dopo l'editto del 1883 dello Zar Alessandro III con cui si proibiva l'uso dell'yiddish e di conseguenza il recitare in tale lingua e quello di espulsione del 1886, ebbe inizio la Terza Diaspora verso il Nuovo Mondo. Insieme ai milioni di ebrei dal *Pale of Settlement* in Russia e dalla Romania, anche decine di drammaturghi e attori arrivarono nel Nord America, i più a New York e a Montreal, dove si erano costituite le comunità più numerose e dove poterono trovare l'*humus* adatto per continuare la propria attività. Quello che portarono con loro fu soprattutto l'esperienza maturata sulle tavole dei palcoscenici dell'Europa Orientale perché, leggiamo nella *Jewish Encyclopedia* del 1901–1906:

«There are probably less than fifty printed Yiddish dramas, and the entire number of written dramas of which there is any record hardly exceeds five hundred. Of these at least nine-tenths are translations or adaptations»¹⁶.

Quello che trovarono furono ghetti brulicanti dove lo yiddish era ancora la lingua più diffusa come diffusa era la voglia, il desiderio di poter conservare attraverso il teatro la memoria del proprio passato ma anche quella, recentissima, della nuova condizione. Non deve meravigliare se da subito il Lower East Side di New York, divenuto appunto il “ghetto”, si riempì di locali dove si suonava la musica klezmer e si cantavano le canzoni della tradizione o si mettevano in scena le opere del teatro yiddish, alte o basse che fossero, di «sublime o di carnevalata»¹⁷, popolari ma mai apertamente volgari come, più o meno nello stesso periodo, succedeva nella vicina Bowery dove un ibrido di *burlesque* e *vaudeville* rappresentava il massimo dell'intrattenimento a buon mercato.

Dapprima (e come sempre avviene) a costituirsi furono delle compagnie amatoriali che, nei fine settimana, si esibivano al Bowery Garden, al National e al Thalia. Tra questi pionieri c'era Boris Thomashefsky che, nel 1881, inaugurò la prima sala dedicata esclusivamente al teatro yiddish. Il repertorio era quello canonizzato da Goldfaden, secondo schemi abbastanza rigidi, «a prima donna, a soubrette, a comic, a lover, a villain, a villainess (or “intriguer”), an older man and woman for character roles, and one or two more for spares as the plot might require»¹⁸. La prima compagnia professionistica fu quella diretta da Zigmund Mogulesko ma, già a partire dagli Anni Novanta, abbiamo un primo salto di qualità per merito soprattutto di Jacob Gordin il quale, dopo aver cercato invano di affermarsi come drammaturgo nel teatro americano, si avvicinò al teatro yiddish allo scopo di migliorarne e ampliarne il repertorio per, come avveniva al Thalia, «utilize the theatre for higher purposes; to derive from it not only amusement, but education»¹⁹.

E ancora:

«pandering to the public's taste for cheap shund (trash) plays [quelle che costituivano i cavalli di battaglia di Boris and Bessie Thomashefsky], he sought to secure goodwill of the

¹⁵ Bercovici 1998, 30.

¹⁶ Gottheil - Wiernik 1901-1906, 653.

¹⁷ Mincer 2006, 307.

¹⁸ Sandrow 1977, 11.

¹⁹ Hapgood 1967, 114-115.

East Side's intelligentsia with literature and increasingly incorporated the concepts of "true art" and "serious drama" into their public image»²⁰.

Si cominciarono allora a recitare traduzioni e adattamenti dei capolavori della drammaturgia europea, condotti con filologica accuratezza e con regie che non consentivano agli attori l'improvvisazione fino ad allora dominante, o meglio confinandola ai teatri di varietà, che tanta influenza avrebbero poi esercitato sugli sviluppi del teatro di Broadway e del cinema hollywoodiano. I teatri a New York (ma non solo) si moltiplicarono fino a formare il Yiddish Theater District (detto anche "the Jewish Rialto"), intorno alla Seconda Avenue, in quello che è ora l'East Village ma che allora era considerato parte del Lower East Side, iniziando a rivaleggiare con la stessa Broadway, per numero e qualità di produzioni, che andavano da ancora oggi memorabili messe in scena di *Amleto* (*Der Yeshiva Bokher*, *The Yeshiva Student*) e del *Re Lear* (*The Yiddish King Lear* di Jacob Gordin)²¹, agli adattamenti, ad opera sempre di Gordin, di Tolstoj, delle opere di Richard Wagner (*Parsifal*) o di nuove drammaturgie quali quelle di Solomon Libin, David Pinski e Leon Kobrin, Sholem Aleichem, I. L. Peretz che invertirono la rotta degli insuccessi di *The Jewish Heart* di Joseph Lateiners oppure di *Dementia Americana*, una delle ultime opere di Jacob Gordin. Tale inversione venne completata dal favore di critica e pubblico che arrise all'adattamento di Kobrin di *The Living Corpse* (Redemption) di Tolstoy, messo in scena da Adler, testimoniando che l'essenza stessa del teatro yiddish era da ricercarsi proprio in quell'alternarsi di «art» e «shund»²².

Ovviamente dietro a questo vasto movimento incombeva l'ombra e l'impronta di Goldfaden, anche se non apertamente riconosciuta. Come scrive Jacob Dinezon, «the still young Yiddish theatre that went to America did not recognize its father just three or four years later, nor would it obey or come when called»²³. E lo stesso Goldfaden, in una lettera a Dinezon, non poté esimersi dal lamentare:

«I do not have any complaints about the American Yiddish theatre not recognizing its father [...] it is not rare that children do not recognize their parents; or even that the parents cannot travel the road their children have gone. But I do have complaints, though I do not know to whom, that my dear Jewish child is growing up to be a coarse, un-Jewish, insolent boor, and I expect that some day I will be cursed for that very thing that I brought into the world [...] Here in America [...] it has thrown all shame aside and not only is it not learning anything, it has forgotten whatever good it used to know»²⁴.

Ma ciò fu reso possibile anche grazie all'azione di Harry Finschel, affermato costruttore e filantropo il quale, dopo aver comprato un lotto di terreno all'incrocio tra Grand Street e Christie Street, ebbe l'idea di costruirvi un teatro, il Grand, da destinare esclusivamente a una programmazione in yiddish. Il teatro venne inaugurato nel 1903 e, in tale occasione, *The New York Times* scrisse:

«The Yiddish population is composed of confirmed theatregoers has been evident for a long time, and for many years at least three theatres, which had served their day of

²⁰ Lifson 1965, 77.

²¹ Gordin fu l'autore anche di *Mirele Efros*, conosciuta anche come "the Jewish Queen Lear".

²² Si veda Rosenfeld 1999, 367.

²³ Dinezon 2014, 226.

²⁴ Dinezon 2014, 230.

usefulness for the English dramas, have been pressed into service, providing amusement for the people of the Ghetto. »²⁵.

Gli anni che seguirono videro un fiorire di compagnie e di produzioni che ormai non avevano nulla da invidiare a quelle realizzate nei più celebrati teatri newyorkesi tanto da far affermare a Lincoln Steffens, «the theatre being played at the time in Yiddish outshone what was being played in English»²⁶. Ne risultò un allargarsi del pubblico anche ai non ebrei che, proprio grazie a queste produzioni, poterono iniziare a conoscere le opere di Ibsen (*Hedda Gabler*), Tolstoy e Shaw prima che Broadway se ne impadronisse. Il merito fu anche di una nuova generazione di grandi attori che non solo riuscirono a far apprezzare la musicalità e la capacità evocativa di una lingua che sempre più si connota, richiamando la definizione di Eduardo De Filippo a proposito di Shakespeare, come fatta di «parole di voce e non d'inchiostro»²⁷ ma, anche e soprattutto, a trasferire con successo sui palcoscenici di Broadway quella nuova modalità attoriale che, proprio nei paesi dell'Europa Orientale, si era andata, in tempi recenti, formando. Come non ricordare, nel 1903, la straordinaria *performance* di Jacob Adler nei panni di Shylock di *The Merchant of Venice* oppure i successi di Bertha Kalich, così abile a raggiungere le vette sublimi della recitazione, sia che fosse in yiddish oppure in inglese, per non parlare di Clara Young, Ludwig Satz e Molly Picon che divenne la prima star del cabaret e del musical in yiddish.

Fu questa la prima età dell'oro del teatro yiddish in America, per qualità e quantità, tanto da far scrivere al *The New York Times*:

«the dense Jewish population on the Lower East Side of Manhattan shows in its appreciation of its own humble Yiddish poetry and the drama much the same spirit that controlled the rough audiences of the Elizabethan theatre. There, as in the London of the Sixteenth Century, is a veritable intellectual renaissance»²⁸.

Ma non solo. Infatti questa straordinaria fioritura, proprio quando si intensificano le ondate immigratorie dai paesi dell'Est europeo, innesta un curioso movimento di ritorno soprattutto verso i teatri di Polonia e Russia che Alexander Mukdoni commenta così:

«The American repertoire—be it the good or bad one—and the American actors—be they the good or bad ones—made us realize that the Yiddish theatre is really in America and that here in Poland and Russia the Yiddish theatre lives off the fallen crumbs that it collects under the rich American table»²⁹.

Dunque, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, New York è ormai divenuta il centro del teatro yiddish. Tuttavia le vicende della guerra, le grandi trasformazioni che essa provocò in termini sociali ed economici, il fatto che il processo di assimilazione (soprattutto linguistica) tra gli ebrei americani si è ormai avviato fa sì che quello che, insieme alla nascita del cinema e dell'industria cinematografica, deve essere considerato come uno degli aspetti più rilevanti della cultura ebraica d'oltre oceano e uno degli elementi fondativi dello *showbiz*, inizi a vivere una stagione di alti e bassi. I tempi sono cambiati, una prima, nuova

²⁵ Anonimo, «Actors Own New Theatre: Culmination of Methods Which Have Been Followed in East Side Playhouses for Several Years Reached by Building of Grand Street House», 1903, 2.

²⁶ Citato in Rosenfeld 1999, 361.

²⁷ Lombardo 2004, 23.

²⁸ Anonimo, «Burial of a Yiddish Poet», 1908, 8.

²⁹ Citato in Dinezon 2014, 397.

generazione di ebrei nata in America e che ha frequentato le scuole americane si va affacciando alla ribalta e, insieme ai più giovani tra gli immigrati, preme per uscire fuori dagli ambiti angusti del ghetto per trovare nuove opportunità e una nuova identità, per assimilarsi appunto, e alla tradizione inizia a sostituire nuove usanze, nuovi comportamenti sociali, nuovi modi di divertimento. Il cinema, ad esempio, come ho avuto modo di illustrare in un precedente convegno su la percezione dell'Ebraismo³⁰, nasce e si sviluppa proprio all'interno del teatro yiddish, prima di diventarne, in qualche modo, alternativa, tant'è che Isaac Goldberg, già nel 1918, può osservare: «the Yiddish stage, despite the fact that it has produced its greatest dramatists only yesterday [...] is already, despite its financial successes, next door to extinction»³¹. O ancora il musical - dove ben si mescolano e si armonizzano i quattro elementi (*literacy, adaptability, humor* e l'yiddish) che Stefan Kanfer individua come caratterizzanti nel suo seminale libro, *Stardust Lost. The Triumph, Tragedy and Mishugas of the Yiddish Theater in America*³² e dove la barriera linguistica è più facilmente oltrepassabile – recupera e trasforma il grande patrimonio della musica *klezmer*, lo colora di tragedia e commedia, lo mescola con i ritmi incipienti del jazz e, come dal cilindro di un prestidigitatore, tira fuori un nuovo modo di fare teatro musicale che diventerà il marchio di fabbrica di Broadway. Irvin Berlin, Eddie Cantor, Al Jolson (il primo a dipingersi la faccia con il nerofumo), Sophie Kalish, conosciuta come «the last of the Red Hot Mamas»³³ e divenuta famosa con *The Yiddish Rag*³⁴, sono gli artefici e i protagonisti di una seconda era in cui, nelle parole di *The New York Times*: «the Yiddish theater has been thoroughly Americanized [...] it is now a stable American institution and no longer dependent on immigration from Eastern Europe. People who can neither speak nor write Yiddish attend Yiddish stage performances and pay Broadway prices on Second Avenue»³⁴.

Così, mentre buona parte degli autori e degli interpreti, iniziano a trasferirsi in massa dalla Seconda Avenue a Broadway (i cui teatri ormai sono passati sotto il controllo di impresari ebrei, da Ziegfeld ai fratelli Shubert), quell'alternanza di *art e shund*³⁵ a cui abbiamo già fatto cenno, crea una sorta di zona di confine al centro della quale spicca e brilla *The Dybbuk* di S. Ansky, un'opera teatrale rivoluzionaria destinata a divenire un vero e proprio archetipo di tutti i successivi lavori (teatrali, cinematografici, musicali e televisivi) sulla possessione. Infatti il *dybbuk* (in ebraico דַיַבּוּק³⁷, *dibbûq*, /dib'bu:k/, “attaccato”, “incollato”) nella tradizione ebraica è uno spirito maligno o un'anima in grado di possedere gli esseri viventi. Si ritiene che sia lo spirito disincarnato di una persona morta, un'anima alla quale è stato vietato l'ingresso al mondo dei morti, lo Sheol. Queste anime generalmente vagano per il mondo poiché manca loro la forza di mantenere l'attaccamento a Dio per l'ingresso nel *Ghehinnom* per poi avere accesso al Gan Eden.

Così mentre Broadway piano piano si sostituisce alla Seconda Avenue e nuovi astri di discendenza ebraica sorgono dai suoi palcoscenici – da George e Ira Gershwin, Victor

³⁰ Gebbia 2014, 41-54.

³¹ Goldberg 1918, 684-689; si veda anche, dello stesso autore 1922, 327-434.

³² Kanfer 2007.

³³ Rosen 2009, 1 Art Section.

³⁴ Melamed 1925, 22.

³⁵ Rosenfeld 1999, 367.

Herbert, Jerome Kern, Vincent Youmans, Rodgers and Hart, Noel Coward, Sigmund Romberg, Rudolf Friml, tra gli autori, Al Jolson, Ruby Keeler, Fred Astaire, i fratelli Marx tra gli attori, Busby Berkeley tra i coreografi e registi – dando vita a una straordinaria stagione di successi, il teatro yiddish inizia una lenta ma progressiva parabola involutiva. Come abbiamo accennato, man mano che si procede negli anni, la lingua yiddish perde il suo predominio (lo testimonia il decremento delle copie vendute di *The Forverts*, il quotidiano in yiddish, fondato e diretto da Abraham Cahan che dalle 500.000 copie del periodo della grande immigrazione a poche decine di migliaia di copie) e l'interesse verso il teatro yiddish inizia a scemare. A ciò si aggiunge la crisi economica seguita al crollo di Wall Street del 1929 che lo penalizza a vantaggio del cinematografo e della radio, riconducendolo a una posizione di nicchia e gli antichi fasti sembrano sopravvivere soltanto negli alberghi e nei villaggi turistici delle Catskill, luoghi di villeggiatura preferiti dagli ebrei benestanti newyorkesi, dove la tradizione (soprattutto quella *slund*) continua a sopravvivere. Ma il canto del cigno si avvicina. Gli attori, i produttori e gli autori per ovvie ragioni economiche si dividono tra Broadway e Hollywood dove trasferiscono tutto il loro talento e il patrimonio culturale che hanno accomunato. Canto del cigno ma non morte perché, anche se con la fine della Seconda Guerra Mondiale, lo yiddish cessa di essere una lingua viva (ce lo ricorda Isaac Bashevis Singer, l'ultimo suo grande cantore, nel famoso articolo *Problemen fur der yidisher proze in Amerike*, apparso nel 1943 nella rivista *Svive*)³⁶, dopo l'oblio degli Anni Cinquanta e Sessanta, a partire dagli Anni Settanta il teatro yiddish (in America come in alcuni paesi europei) torna ad avere una sua dimensione e non solo di nostalgica memoria. A conservare la tradizione e a farla rivivere sono spesso delle donne, molte delle quali vivono in Israele e compiono spesso tournée a New York, tra le quali ricordiamo Ida Kaminska, Mary Soreanu, Rita Kare Karpinovitch, creatrici di generi ibridi tra esibizioni musicali e *words concert*, sovente in edizione bilingue. Così come al teatro amatoriale appartiene il più longevo gruppo di teatro yiddish, i *Folksbiene* di New York City, che però spesso è stato integrato da attori professionisti come Zypora Spaisman. Non meno interessante è la drammaturgia che vede ancora donne tra le protagoniste. Vorrei ricordare Miriam Hoffman, direttrice del *Joseph Papp Jewish Theater*, che ha scritto, tra le altre, *Songs of Paradise*, insieme a Rena Berkowicz Borow e alla musicista Rosalie Gerut, e *A Rendezvous with God*, che racconta la vita e l'arte del poeta Itsik Manger. Oppure Miriam Kressyn che ha adattato numerosi classici per le più recenti produzioni o ancora Bryna Wasserman Turetsky che ha ripreso *Mirele Efros*, portandolo di nuovo al successo sui palcoscenici del *Folksbiene* e del *Saidye Bronfman Centre* di Montreal, diretto prima da Dora Wasserman e, successivamente, dalla figlia Bryna Wasserman Turetsky. O, infine, la recentissima produzione di New Yiddish Rep di *Death of a Salesman* di Arthur Miller³⁷, nell'adattamento scritto da Joseph Buloff nel 1949, l'anno stesso della *premiere* della versione in inglese, e la pubblicazione di *New York Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway* di Edna Nahshon³⁸ (che accompagna la mostra organizzata nel 2016 al Museum of the City of New York). Tutto ciò, insieme all'esperienza del *Saidye Bronfman Centre* di Montreal, testimoniano che il teatro yiddish è ancora vivo e ha ancora tante storie da raccontare e da essere indagate.

³⁶ Singer 1943.

³⁷ Castillo Theatre, New York, novembre 2015.

³⁸ Columbia University Press, New York 2016. In proposito si veda l'articolo di Roberts 2016, MB3.

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO

- 1838 *Allgemeine Zeitung des Judenthums* 155, December 27, 1838, p. 624.
- 1903 Actors Own New Theatre: Culmination of Methods Which Have Been Followed in East Side Playhouses for Several Years Reached by Building of Grand Street House: *The New York Times* (1903), p. 2.
- 1908 Burial of a Yiddish Poet: *The New York Times* (1908), p. 8.
- BERCOVICI, I.
1988 *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, Bucharest 1998.
- BERTOLONE, P.
1993 *L'esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Roma 1993.
- DINEZON, J.
2014 *Memories and Scenes*, New York 2014.
- GEBBIA, A.
2014 Il violinista su Hollywood: gli ebrei e il cinema americano: *Quaderni di Vicino Oriente VI* (2014), pp. 41-54.
- GOLDBERG, I.
1918 New York's Yiddish Writers: *The Bookman* 46(1918), pp. 684-689.
1922 The Yiddish Drama: I. GOLDBERG (ed.), *The Drama of Transition*, Cincinnati 1922, pp. 327-434.
- GOTTHEIL, R. - WIERNIK, P.
1906 Drama, Yiddish: C. ADLER (ed.), *The Jewish Encyclopedia*, New York 1901-1906, p. 653.
- HAPGOOD, H.
1967 *The Spirit of the Ghetto*, Cambridge 1967, pp. 114-15.
- KANFER, S.
2007 *Stardust Lost. The Triumph, Tragedy and Mishugas of the Yiddish Theater in America*, New York 2007.
- LIFSON, D.S.
1965 Writers and Plays: T. YOSELOFF (ed.), *The Yiddish Theatre in America*, New York 1965, p. 77.
- LOMBARDO, A.
2004 *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma 2004, p. 23.
- MELAMED, S.
1925 The Yiddish Stage: *The New York Times* September 27 (1925), p. 22.
- NASHON, E.
2016 *New York Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway*, New York 2016.
- QUERCIOLO MINCER, L.
2000 La tradizione rivisitata nel teatro yiddish di Moni Ovadia: *La Rassegna Mensile di Israel* 66 (2000), pp. 145-154.
2006 *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Roma 2006.
- ROBERTS, S.
2016 Examining Yiddish Theater, From Shtick to Stardom: *The New York Times* March 18 (2016), p. MB3.
- ROSEN, J.
2009 A Century Later, She's Still Red Hot: *The New York Times*, August 28 (2009), p. AR1.
- ROSENFELD, L.
1999 *Jacob Adler: A Life on the Stage, A Memoir*, New York 1999, p. 367.

SANDROW, N.

1977 *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, New York 1977.

SCHUDDT, J.J.

1714-1718 *Jüdische Merckwürdigkeiten Vorstellende Was sich Curieuses und denckwürdiges in den neuern Zeiten bey einigen Jahr-Hundertten mit denen in alle IV. Theile der Welt, sonderlich durch Teutschland, zerstreuten Juden zugetragen. Sammt einer vollständigen Franckfurter JudenChronik, Darinnen der zu Franckfurt am Mayn wohnenden Juden, von einigen Jahr-Hundertten, biß auff unser Zeiten Merckwürdigste Begebenheiten enthalten. Benebst einigen, zur Erläuterung beygefügeten Kupffern und Figuren. Mit Historischer Feder in drey Theilen beschrieben*, 4 vols., Frankfurt am Main and Leipzig 1714-1718.

SINGER, I.B.

1943 *Problemen fur der yidisher proze in Amerike: Svive II* (1943).

QUADERNI DI VICINO ORIENTE

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

QUADERNI
DI VICINO ORIENTE

XI - 2017

ATTI DEL CONVEGNO
“LA PERCEZIONE DELL’EBRAISMO
IN ALTRE CULTURE E NELLE ARTI”

(IV - 2015)

22-23 ottobre 2015, Odeion - Facoltà di Lettere
Sapienza Università di Roma

a cura di Alessandro Catastini

ROMA 2017

QUADERNI DI VICINO ORIENTE

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

Direttore Scientifico: Lorenzo Nigro

Redazione: Daria Montanari, Fabiola Zielli

ISSN 1127-6037
e-ISSN 2532-5175

QUADERNI DI VICINO ORIENTE

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

SOMMARIO

L. Sist - <i>I sogni del faraone (Genesi 41: 1-36): abbondanza e carestia in Egitto tra realtà e τόπος letterario</i>	1
S. Zincone - <i>“Allora tutto Israele sarà salvato”: osservazioni sull’esegesi cristiana antica di Rom. 11, 26 segg</i>	15
F. Cocchini - <i>La dichiarazione Nostra Aetate</i>	27
A. Gebbia - <i>Il teatro Yiddish in America</i>	39
M. Passalacqua - <i>Un umanista del XX secolo: Paul Oskar Kristeller</i>	49
A. Camplani - <i>Mosè, Elia e Abramo nel Vangelo di Marcione</i>	55