"Puisque Esther, elle aussi comédienne, sut jouer la comédie au roi": la storia di Ester nel teatro giudeo-provenzale

di Erica Baricci

En Suzan, denfre las filhas
De las juzieuas, i ac una orfanela
Qe era paura e mesquenela,
mot condela e mot irnela,
c'on apelavan Esterela.[1]
(*Roman d'Esther*, vv. 402-406)[2]

Fra le tradizioni ebraiche che hanno allietato *Purim* mettendo in scena la storia di Ester[3], quella degli ebrei di Provenza merita un'attenzione particolare.

Se si considera infatti che la lingua giudeo-provenzale è rappresentata da un *corpus* alquanto esiguo di testi, è certo degno di nota il fatto che buona parte di essi sia costituita da elaborazioni, non solo strettamente teatrali, della storia di Ester, lungo

[1] "A Susa, tra le ebree (letteralmente: "tra le figlie delle ebree"), vi era un'orfanella, che era povera e miserella, molto graziosa e molto allegra, che chiamavano Esterella" (le traduzioni dal provenzale sono di nostra responsabilità).

[2] I versi del *Roman d'Esther* citati nel corso di questo articolo seguono l'edizione Méjeanne-Thiolier & Notz-Grob 1997: 124-157. Tra gli studi che hanno trattato del *Roman d'Esther* segnaliamo Pansier 1925, Silberstein 1973, Einbinder 2005, oltre a Meyer&Neubauer 1892, i primi editori del testo.

[3] Come la festa di *Purim* sia, in tutte le comunità, l'occasione di grandi e gioiosi festeggiamenti, lo racconta magistralmente Armand Lunel nella prefazione alla sua *Esther de Carpentras*: "du temps des ghettos, Pourim ne fut pas seulement une solennité religieuse célébrée comme aujourd'hui à la synagogue, mais une véritable fête des rues avec baraques de foire, festins en plein air, danses au carrefour, orchestre sur tréteaux, et toutes les folies de la mascarade" (Tancman 2003: 173).

un arco che dal XIV secolo arriva fino al Novecento. Questi esperimenti drammatici sembrano attingere tutti a un medesimo antico sostrato, ma ciascuno di essi si rivela essere anche, nello stesso tempo, una modulazione specifica degli stimoli culturali della propria epoca.

Rintracciare l'unità ed esaltare la diversità di questi testi ci sembra un'interessante prospettiva per mettere in evidenza, oltre al carattere peculiare di ognuno di essi, anche quegli elementi dall'intrinseco valore drammatico che, già *in nuce* nella Bibbia, sempre tornano sulla scena, soprattutto attraverso il filtro interpretativo dei *Midrashim*,[4] i racconti che integrano ed esplicano il testo biblico.

In Provenza, a quanto pare, l'uso di recitare a *Purim* la storia di Ester nella lingua locale ci è testimoniato già per un'epoca piuttosto antica, come dimostra il *Roman d'Esther* di Crescas du Caylar, un medico ebreo vissuto ad Avignone all'inizio del XIV secolo (Neubauer & Meyer 1892: 194-227). Anche se, a rigore, non si tratta di una *pièce* teatrale, il romanzo sembra quasi essere concepito per una lettura "recitata", come alcune spie testuali, quali, ad esempio, i riferimenti al pubblico degli astanti in ascolto, sembrerebbero rivelare.

> Si vos volet *aisi* estar
> e a *vos* plassa d'*escotar*,
> *auzires* una legista
> qe es mot bela e mot genta
> en aqel tems qe s'estalvet
> e de Haman con nos salvet.[5]
> (*Roman d'Esther*, vv. 31-36)

Certo, potrebbe trattarsi semplicemente di un *topos*, ricorrente, del resto, nel romanzo medievale: l'autore immagina di recitare la sua opera davanti a un pubblico, inserendo nella narrazione appelli agli "ascoltatori" e riferimenti al momento performativo della recitazione, ma si tratta solo di una finzione, poiché il romanzo prevede, normalmente, in quest'epoca, una lettura "privata"[6].

Tuttavia, Crescas afferma esplicitamente di avere scritto la parodia del libro di Ester in volgare, perché sia comprensibile alle donne e ai bambini, i quali non conoscono l'ebraico[7]. Tale dichiarazione - che non appare nel *Roman*, ma nei primi

---

[4] Per i riferimenti ai *Midrashim*, cfr. *Encyclopaedia Judaica* (Roth & Wigoder 1972) s.v. *Esther*, *Purim*, *Mordekhay*.

[5] "Se volete restare qui, e abbiate voglia di ascoltare, sentirete una storia che è molto bella e molto gradevole, che accadde in quel tempo là, e come (Dio) ci salvò da Haman" (il corsivo è nostro).

[6] Si pensi ai celeberrimi versi danteschi, nei quali Francesca racconta come nacque l'amore tra lei e Paolo: "Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse: soli eravamo e sanza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso […]" (Dante, *If* V, vv. 127-132, Bosco&Reggio ed. 1979).

[7] Caylar Crescas è autore non solo del *roman* in provenzale, ma anche di un poemetto, scritto in ebraico, sempre sulla storia di Ester. Esso si apre con la dichiarazione dell'autore di aver concepito le due parodie come un dittico indivisibile: la prima, in volgare, è dedicata alle donne e ai bambini che non

versi del poema su Ester, che Crescas compose in ebraico in parallelo alla versione provenzale[8] - sembrerebbe presupporre, almeno nelle intenzioni dell'autore, la lettura di entrambe le operette davanti alla comunità:

> From the beginning I was led to explain this writ
> In the vernacular of child and women, offspring and grandchild, etc.
> This second one in Hebrew is for the Hebrew-speaking […]
> I will relate the portion and the commentaries
> Of the Scroll of Esther, may she be blessed among women.
> Instead of the Hallel[9] prayer, among the congregation of the holy
> Will be sung on that day this song […]
> (Crescas du Caylar, "poema su Ester", vv. 9-11; 41-44)[10]

Ad ogni modo, per quanto concerne il testo provenzale di Crescas, è il carattere stesso, "performativo", della narrazione, a manifestare la sua natura di testo recitato. In particolare, quello che sembra costituire il campo di massimo intervento in senso teatrale dell'autore, è il rilievo stereotipico dato ai personaggi, i cui tratti caratteristici vengono esasperati fino alla parodia. Prendiamo il caso del re Assuero.

Assuero è tratteggiato come un uomo leggero e gaudente, a tratti irresponsabile, incline ad occuparsi solo della soddisfazione dei suoi desideri: certo l'opposto di ciò che ci si aspetterebbe da un gran re. L'attenzione di Crescas nel dipingere la leggendaria personalità di Assuero punta innanzitutto sui dettagli del banchetto, splendido e pantagruelico, offerto ai principi dal re e dai suoi ministri. Senza dubbio la scena del banchetto è un modulo tipico del romanzo medievale (Viguier 1992: 571), ma è altrettanto vero che il gusto per la precisa disquisizione gastronomica è anche un *topos* delle parodie di *Purim*, che si dilettano a discettare su precetti squisitamente culinari.

Un altro dettaglio su cui si esercita il comico è l'origine modesta di Assuero. Contrariamente a Vashti, sua moglie, discendente dallo stesso Nabuccodonosor, Assuero è di umili natali, e Vashti, secondo il *Midrash* seguito da Crescas, glielo rinfaccia sempre. Ecco per esempio come la Vashti provenzale si rifiuta di presentarsi nuda davanti alla corte per il capriccio del consorte:

---

comprendono l'ebraico; la seconda, invece, è per gli uomini, i quali conoscono la Lingua Santa. Pur non essendo l'una la traduzione dell'altra, le due opere presentano, tuttavia, numerosi parallelismi tematici, in particolare nel ricorso comune alle digressioni *midrashiche*, sebbene la versione provenzale si riveli più elaborata e ricca di dettagli rispetto a quella ebraica (Silberstein 1973: 55-59).

[8] Vd. nota precedente.

[9] L'*Hallel* (in ebraico "lode") è una preghiera costituita da sei Salmi (113-118), che vengono letti insieme come se formassero un'unità, in occasione di feste ed eventi gioiosi. In particolare, tuttavia, l'*Hallel* non viene recitato a *Purim* per una serie di motivi, tra cui il fatto che la lettura della *Megillat Esther* ("Il rotolo di Esther") è considerata come un sostituto dell'*Hallel*. Probabilmente Crescas allude a ciò quando dice "Questa canzone sarà cantata al posto *dell'Hallel* in questo giorno".

[10] Presentiamo i versi succitati nella traduzione inglese che ne dà Susan Silberstein (1973: 288); il poemetto ebraico non è mai stato oggetto di un'edizione critica. Per ulteriori dettagli sulla sua tradizione manoscritta e sui rapporti con la versione provenzale, si rimanda a *Ead*. (55-67).

Mal sembla mon senher avi
qe era tant bon e tant savi,
qe begra de vin per un bou
e el non balanzera un ou.
Non me fassa parlar gaire:
ieu sai ben qi era son paire;
vilan de natura semblava,
las egas de mon paire gardava.[11]
(*Roman d'Esther*, vv. 217-224)

Anche nel momento di prendere una decisione seria riguardo a Vashti che gli ha disubbidito, Assuero si affida ai suoi consiglieri, che gli suggeriscono di metterla a morte: altrimenti, dicono, le donne impareranno a disubbidire ai mariti e non ci sarà più ordine nella società:

Se aqest fag non es punit
totz los maritz seran aunitz
non trobares una de mil
qe a son marit mais sie umil [...]
encars vos dic saran tant gaias
qe elas voldran portar las braias.[12]
(*Roman d'Esther*, vv. 299-302, 309-310)

Curioso il fatto che nella Bibbia, invece, Assuero sia un re temuto al punto che chiunque non riceva il suo permesso, non può neppure presentarsi al suo cospetto, pena la morte. E persino la Ester biblica teme di non essere ricevuta dal re, che deve ciò nonostante informare della congiura ordita ai suoi danni (*Est*. 4:10-17). Con un rovesciamento parodico molto significativo, l'Assuero *midrashico* (non a caso quello che avrà successo nel teatro) non viene rispettato neanche dalla moglie.

Ad ogni modo, giustiziata Vashti, Assuero, una volta ripresosi dall'ubriachezza, si accorge di quello che ha fatto e rimpiange la perdita della moglie. Non che il suo dolore sia di lunga durata: in men che non si dica, e opportunamente consigliato dai suoi ministri, decide di sposarsi nuovamente.

È più o meno a questo punto che entra in scena Ester e Haman gioca con più vigore il suo ruolo ma, purtroppo, non abbiamo la possibilità di seguire lo sviluppo della psicologia e delle potenzialità teatrali del grande antagonista, perché il romanzo,

[11] "Non sembra per nulla il mio avo, che era tanto buono e saggio, che beveva tanto vino quanto un bue e non traballava per nulla [letteralmente: "di un uovo"]. Non mi faccia parlare di più; io so bene chi era suo padre, appariva villano per natura e custodiva le giumente di mio padre".

[12] "Se questo fatto non è punito, tutti i mariti saranno disonorati; non ne troverete una su mille che nei confronti di suo marito sia umile […] vi dico di più: saranno tanto disinvolte che vorranno portar loro i pantaloni".

mutilo nell'unico manoscritto che lo conserva, si interrompe. Dobbiamo allora saltare al XVII secolo per assistere a una nuova rappresentazione della storia di Ester.

Si tratta della *Tragediou de la Reine Esther* (Sabatier 1877)[13], una *pièce* teatrale scritta in provenzale per la festa di *Purim* secondo l'uso degli ebrei del *Comtat Venaissin*, la regione della Provenza che, mantenendosi sotto la giurisdizione papale, permise agli ebrei di continuare ad abitarvi anche dopo che, alla fine del XV secolo, fu decretata la loro espulsione dal resto del *Midi*, diventato francese (Aslanov 2002: 106).

L'autore, il rabbino Mardoché Astruc de l'Isle-sur-Sorgue, compose l'opera in una data imprecisata alla fine del XVII secolo. Essa divenne presto una speciale tradizione locale della festa di *Purim* e fu rappresentata ogni anno nella piazza della *messilah* [14] di Carpentras. Jacob Lunel, rabbino di Carpentras, nel secolo successivo arricchì e perfezionò il testo di Mardoché che fu pubblicato nel 1774. Quest'opera sei-settecentesca ritiene numerosi elementi degni di considerazione.

Innanzitutto si tratta della prima vera rappresentazione teatrale della storia di Ester in Provenza, secondo la sua auto-definizione di *tragediou*. Tuttavia, la reinterpretazione drammatica percorre la strada già intrapresa dal romanzo di Crescas, intervenendo prima di tutto sulla caratterizzazione dei personaggi. Ecco Vashti, altera e sprezzante, perché l'emissario di Assuero le ha appena annunciato la volontà del re di mostrarla nuda ai suoi principi:

> Hieou sieou fille daou Rey Balthasar
> qu'érou un homme de grand vaillantise ;
> jamai n'a fa oucune soutise,
> ben qu'ague fa de grands festins.[15]
> (*Tragediou*, I, 1: 41)[16]

[13] La *Tragediou de la Reine Esther* non è stata oggetto di numerosi studi; oltre a Sabatier 1877, si segnalano Amado 1959 e Viguier 1992.

[14] La *messilah* (in provenzale *carriero*), che in ebraico significa letteralmente "rotaia", indica il quartiere ebraico nelle città provenzali, costituito da una via lunga e dritta, una sorta di rotaia appunto, chiusa alle estremità da due porte, che si apre da una parte sulla piazza della sinagoga e presenta lungo i due lati le case degli ebrei (Tancman 2003: 175).

[15] "Io sono figlia del re Balthasar [il figlio di Nabuccodonosor], che era un uomo di gran valore, mai commise alcuna sciocchezza, benché abbia partecipato a grandi banchetti".

[16] Per i riferimenti alla *Tragediou*, abbiamo scelto di indicare Atto, Scena (che è una sola per ciascun atto) e numero della pagina dell'edizione di riferimento (Sabatier 1877).

Abbiamo scelto di citare questo passo non solo per il ricorso al già ricordato *midrash* secondo cui Vashti discendeva da Nabucadnezzar; quello che troviamo interessante è la precisazione che ne segue, il fatto che, a detta di Vashti, il suo nobile padre, pur avendo partecipato a tanti banchetti, non abbia mai commesso alcuna follia. La stessa idea era presente nel *roman* di Crescas di Caylar. Se il *Midrash* senz'altro parla delle origini nobili di Vashti e del suo insistervi per umiliare il marito, il dettaglio specifico e non strutturale che segue, il fatto cioè che Nabuccodonosor facesse banchetti, ma non per questo perdesse la lucidità come quel "miserabile" di Assuero, sembrerebbe rimandare a una fonte comune solo al romanzo di Crescas e alla *Tragediou.*

Non si tratta di un caso unico: anche la sentenza che abbiamo già citato dal romanzo di Crescas sulle donne che finiranno per comandare in famiglia se cominceranno a disubbidire ai mariti, trova un perfetto corrispondente nella *Tragediou*:

> Touteis leis dames de la cour
> de la reine prendrien exemple,
> [...]S'apprestarié ben tale sausse,
> leis femmes pourtarien leis causses.[17]
> (*Tragediou*, I, 1: 42)

E ritorna, assai simile, persino in un antico testo giudeo-piemontese conservato in un manoscritto della *British Library* (Br. Or 10463):[18]

> Disse Memucan qual è Haman
> Convien al mondo dar *siman* [segno]
> decapitar la testa
> che fu a voi disonesta
>
> [Vashti] Subirà mortal castigo
> per levar gran intrigo
> e dar esempio ai dòni falsi
> che vogliono portar li calsi.
> (Br. Or 10463: str. 48-49)

Considerando quanto la tradizione giudeo-piemontese e quella giudeo-provenzale possano essere affini, data la contiguità geografica e i probabili reciproci contatti (Aslanov 2002: 104), la comunanza e l'antichità di questa frase ci sembrano legittimare l'ipotesi della possibile esistenza di una tradizione teatrale provenzale, caratterizzata

[17] "Tutte le dame della corte prenderanno esempio dalla regina […] si appresterà bene una tale confusione, che le donne vorranno portare i pantaloni".

[18] Il testo ci è stato gentilmente segnalato dalla professoressa Maria Modena Mayer, che desideriamo qui ringraziare per l'informazione, per la citazione dei versi e per i dati di riferimento del manoscritto.

da alcune immancabili battute, che ricorrono in tutti questi testi forse proprio per il loro sentore tradizionale.

Tornando ai personaggi della *pièce*, abbiamo finalmente la possibilità di conoscere Ester, una fanciulla saggia e assennata, che paventa il matrimonio con Assuero, perché non vuole trasgredire al precetto che vieta il matrimonio con gli stranieri. A questo proposito, Ester ricorda come Rebecca pregò Giacobbe di prendere in sposa una fanciulla di Canaan e come, seguendo questa raccomandazione materna, Giacobbe si attenesse ai precetti prima ancora che essi fossero formulati. Anche Mardocheo spesso cita passi biblici e parla al ritmo di versetti sapienziali e, a un certo punto, addirittura interroga tre studenti, ai quali chiede di trovare un versetto della Bibbia adatto a commentare la circostanza: la drammatica scoperta del progetto nefasto di Haman. Questa scena costituisce la piena trasposizione teatrale di un aneddoto midrashico. Il Midrash, infatti, sostiene che Dio fu mosso a pietà e decise di salvare il suo popolo dalla strage di Haman, quando sentì il pianto dei bambini: e i tre giovani discepoli sono definiti per l'appunto *enfans* (*Tragediou*, IV, 1: 76).

Tuttavia, il *planh* dei bambini per la propria sorte si trasforma qui in una *performance* dialettica di esegesi a base di versetti biblici tra i discepoli di una scuola, una realtà senz'altro conosciuta e di immediato valore evocativo, persino auto-parodico, per il pubblico della *juiverie*; non bisogna infatti dimenticare che gli autori del testo sono due Rabbini, uno dei quali, tra l'altro, si chiama proprio Mardocheo.

Mardocheo è un personaggio che merita qualche osservazione. Se Vashti è superba e impertinente, Assuero ridicolo, Haman cattivissimo ed Ester saggia e giudiziosa, Mardocheo, ci verrebbe da dire, è nello stesso tempo personaggio e regista: egli si trova infatti sempre sulla scena, da cui controlla l'azione di tutti i personaggi, per commentarla in duetto col coro. Ci piace pensare che, almeno nel progetto iniziale dell'opera, in questo ruolo quasi meta-teatrale si trasponesse idealmente il suo stesso autore, Mardoché Astruc.

Il romanzo di Crescas, pur rifacendosi indubbiamente a una materia tradizionale, altrettanto risentiva della moda della sua epoca: quella scrittura così intrinsecamente ironica, le glosse di sapore proverbiale, il gusto per le descrizioni lunghe e minuziose, che potremmo definire dei veri e propri *plazer*. Anche nella *tragediou* di Ester appaiono numerosi elementi che inducono a ricercare dei legami con la produzione teatrale contemporanea, e in particolare con quella italiana della commedia dell'arte e della cosiddetta scena *all'ebraica*.

La scena *all'ebraica* è una scena tipica della commedia dell'arte, nella quale compaiono in qualità di protagonisti gli ebrei, che spesso si esprimono in giudeo-italiano. Benché esista un certo numero di scene tipiche, la più celebre è la cosiddetta "scena del pegno": il cristiano va al ghetto per impegnare un oggetto, appunto, chiama gli ebrei e questi gli propongono uno scambio monetario. La scena è introdotta quasi sempre dalla stessa formula stilistica, modulata tutt'al più secondo la patina dialettale locale, ma sempre sostanzialmente identica. Ne proponiamo un esempio, proveniente dall'area emiliana. Si tratta della scena del banco dei pegni nel ghetto di Modena, inserita da Orazio Vecchi nella sua commedia *l'Anphiparnaso,*

pubblicata a Venezia nel 1597. Nel terzo Atto (Scena 3), Francatrippa si reca al ghetto a "porr'un pegno". Dopo che Francatrippa ha chiamato gli ebrei, i suoi interlocutori si rivolgono a un certo Samuel:

> HEBREI O Samuel Samuel
> Venit à bess, venit à bess
> *Adanai* che l'è lo *Goi* [cristiano]
> Ch'è venut con lo *moscogn* [pegno]
> Che vuol lo *parachem* [denaro]
> L'è *sabbà* [sabato] che no podem.
> (*Anphiparnaso*, III, 3)[19]

Quel *venit abbes, venit abbes* riecheggia forse nella stessa *Tragediou*, che fu del resto scritta poco dopo che la commedia "all'ebraica" portasse, in Italia, il ghetto in scena. Ci troviamo davanti alla casa di Ester e Mardocheo. Un ministro di Assuero vi si reca per annunciare a Ester che è lei la prescelta tra tutte le fanciulle per diventare la moglie del re.

> LOU PRINCE à Esther
> Hola ! Hola ! De la mesoun ?
>
> ESTHER aou Prince
> qu'és abas que demande ?
> (*Tragediou*, II, 1: 50)

Certo, la coincidenza delle battute italiane con quelle provenzali potrebbe benissimo lasciar trasparire un'origine poligenetica e essere semplicemente motivata dalla struttura tipica delle *messiloth* e dei ghetti, con le loro case alte e strette e gli uomini in strada – possiamo immaginare - che bussano alla porta, le finestre che si animano di sguardi e grida. Tuttavia, è ragionevole pensare che possa sussistere una certa reciproca influenza.

È vero che si tratta di un presunto contatto tra una fonte ebraica (la tragedia provenzale) e alcune fonti non ebraiche (le scene della commedia dell'arte). Tuttavia, l'eventualità di una commedia di ambiente ebraico che dimostri di conoscere, riprendendoli, dei moduli drammatici tipici delle rappresentazioni comiche esterne al ghetto, non sarebbe un *unicum*: la *pièce* di Messulam Tedeschi (Mayer Modena 1998: 357-377), ebreo di Verona, per quanto risalente agli anni Sessanta dell'800, è una splendida e ironica versione giudeo-veronese della scena *all'ebraica*, e ci autorizza a immaginare che quest'ultima non fosse, in generale, ignota agli ebrei. Non si deve dimenticare che, all'epoca della *Tragediou* di Ester, la commedia dell'arte era ormai approdata anche in Francia, dove godeva di un grandissimo successo.

[19] Questi versi dell'*Anphiparnaso* di Orazio Vecchi sono tratti da Fortis 1996: 20.

Sempre a proposito dei legami dell'opera provenzale con la tradizione della Commedia dell'arte, si può rilevare un ulteriore elemento a nostro avviso degno di interesse: l'attenzione ai "molti linguaggi". La *Tragediou* è interamente scritta in provenzale eppure, in due punti del dramma, troviamo un piccolo tributo alla polilalia, strumento tipico del comico. Alcuni personaggi, infatti, si esprimono in quello che l'editore del testo, Ernest Sabatier, ha definito "un jargon bizarre" (Sabatier 1877: 28), simile, ad esempio, all'idioma inventato dei turchi di Molière nel *Bourgeois gentilhomme* (1670).

I personaggi in questione sono i servi che cospirano contro Assuero, il cui complotto viene casualmente ascoltato da Mardocheo, il quale potrà così denunciare il fatto a Ester e far sì che ella avverta il re; anche il medico incaricato di verificare se nella coppa di Assuero ci sia del veleno si esprime nel medesimo gergo. Si tratta di personaggi secondari, dove evidentemente l'inventiva dei due autori (o di uno dei due), è più libera rispetto a quella messa in gioco per delineare i personaggi principali, già ben definiti e di antica caratterizzazione. Personaggi secondari, sì, ma anch'essi risalenti ad antica tradizione: sia i servi sia i medici, infatti, sono personaggi "da commedia" sin dall'antichità, e hanno ampio spazio scenico anche nella commedia dell'arte. Anche in questo caso ci parrebbe di vedere nella scelta di queste battute un po' misteriose e certo attraenti, un processo di drammatizzazione che armonizza molteplici spunti attinti a svariate fonti. Intanto, l'ispirazione per questa scena deriva come sovente da un *Midrash*: secondo alcuni, infatti, Mardocheo conosceva settanta lingue e comprese quello che i congiurati stavano dicendo, perché essi non erano persiani e ordirono il loro complotto nella loro lingua pensando che nessuno potesse comprenderli, senza fare i conti con il poliglotta Mardocheo. Anche la "Mascheretta veneziana", un testo settecentesco giudeo-veneziano di *Purim,* ricorda il medesimo aneddoto:

> Il *melek* [re] *qibbal* [prese] Ester per sò *kallah* [sposa]
> e scior Mordekhai in corte *bigdulah* [in magnificenza]
> *shama piggum* [ascoltò un complotto]
> *blashon targum* [in lingua non ebraica]
> *mesarimim shney sarim* [di due tra gli eunuchi].
> (*Mascheretta veneziana,* Poma 1914: 399)

A partire dunque da questo dato tradizionale, gli autori si impegnano nel valorizzare in senso scenico questo dettaglio, ricorrendo a un'interpretazione "locale" per rendere efficacemente la distanza linguistica dei cospiratori (e del medico) dagli altri personaggi. La lingua, secondo Ernest Sabatier, sarebbe un italiano un po' inventato (Sabatier 1877: 28); ammesso che questo sia vero, forse lo si potrebbe veramente intendere come un tentativo di fare il verso ai commedianti italiani, storpiando la loro lingua e alludendo dunque a una sorta di recitazione all'interno della recitazione. Ad ogni modo, il *Midrash* e la volontà di adattamento alla moda dell'epoca si di fondono in uno dei momenti più vivaci della commedia.

Questa prospettiva insieme teatrale e meta-teatrale, solo accennata nella *Tragediou*, è invece portata al vertice delle sue potenzialità nell'*Esther de Carpentras*, *opéra bouffe* scritto tra il 1922 e il 1927 da Armand Lunel e musicata da Darius Milhaud[20].

La commedia rappresenta i preparativi per la messa in scena della storia di Ester da tenersi durante il *Purim* di un anno imprecisato (ma certo prima della Rivoluzione francese)[21], nella *juiverie* di Carpentras. I capi della comunità si rivolgono al nuovo e giovane vescovo, appena arrivato da Roma, per avere il permesso di rappresentare la commedia. Il vescovo, che ha un carattere "assueresco", è preoccupato solo del fatto di essere stato relegato in un paesucolo come Carpentras e di doversi accontentare del Carnevale degli ebrei, mentre fino all'anno prima poteva godersi il Carnevale romano. Per questo motivo, e con una certa curiosità, concede agli ebrei il diritto di recitare la commedia nella *messilah*. Il suo assistente Vaucluse, però, ironica e viscida traduzione di Haman, suggerisce al giovane Vescovo di progettare una conversione in massa di tutti gli ebrei, approfittando della festa di *Purim*. Con un amaro, umoristico atto manipolatorio, il novello Haman riesce una volta di più a fare il guastafeste, secondo la sua inalienabile personalità. Nel frattempo, gli ebrei cominciano la rappresentazione della storia di Ester. Nel bel mezzo del dramma, il vescovo con il suo Haman al seguito irrompe e dichiara agli ebrei che, se non si convertiranno, saranno espulsi dal *Comtat*. La disperazione è generale, ma in quel momento le due storie, quella biblica e quella attuale, si fondono e il Coro annuncia, rivolgendosi a Hadassa[22], l'attrice che impersona Ester:

> Hadassa, Hadassa !
> Si l'Évêque est Assuérus
> Et son valet, Haman,
> Sois notre Esther de Carpentras !
> (*Esther de Carpentras*, II, 18)

Ester-Hadassa, rimasta sola col vescovo, riesce facilmente a persuaderlo. Costui si lascia vincere dal gentile aspetto di Hadassa: nel ghetto di Roma, aggiunge, aveva

[20] L'opera fu portata in scena per la prima volta nel 1938 a Parigi (Tancman 2003: 171). La maggior parte degli interventi critici su *Esther de Carpentras* è costituita da interviste a Armand Lunel, da sue conferenze o note personali al testo. Tra questi si citano "Autour du problème du Libretto", conferenza tenuta da Lunel nel luglio del 1961 al *Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence*; la "Préface d'*Esther de Carpentras*, première version" e un'intervista all'autore da parte di Aimée-Laure Tancman (Aix-en-Provence, 26 febbraio 1971). Si tratta di documenti personali di Lunel menzionati in Tancman 2003.

[21] Con la Rivoluzione francese, infatti, gli ebrei acquisirono finalmente il diritto di cittadinanza in Francia; la *status* sociale degli ebrei messi in scena nell'*Esther de Carpentras*, invece, corrisponde chiaramente a quello del periodo precedente.

[22] *Hadassa* (il cui primo significato è "mirto") è, del resto, l'altro nome di Ester secondo la Bibbia (*Est*. 2:7).

conosciuto una fanciulla che le assomigliava e di cui lui, leggiamo tra le righe, si era innamorato.

Il tocco novecentesco dell'autore traspare da ogni sua singola parola. La morbida indulgenza con cui tutti i personaggi sono dipinti è, innanzitutto, una scelta inedita. Assuero mantiene tendenzialmente il suo carattere leggero e goliardico, ma non si può non cogliere la malinconia della sua figura di giovane promettente e mondano che a Carpentras si annoia, circondato di vecchi e austeri *clergat,* "chiericastri", come si direbbe nella più classica lingua trobadorica. Il suo incontro con Hadassa, la decisione di liberare gli ebrei in nome di un antico e velato amore, danno al personaggio un'umanità e delle sfumature nuove. Haman, al contrario, incarna come sempre lo stereotipo del cattivo; rispetto alla solita rappresentazione, tuttavia, in cui il suo astio e la sua pura cattiveria raggiungevano soprattutto effetti caricaturali, egli diventa qui un meschino, un viscido consigliere dalla lingua biforcuta, senza ormai tutta quella sua perfidia grandiosa e quasi ontologica. Del male sembra infine emergere proprio la banalità.

Armand Lunel appartiene, per di più, a una Provenza post-rivoluzione francese, dove solo alcuni ebrei rimasero: dopo la Rivoluzione, infatti, gli ebrei ottennero il diritto di cittadinanza in Francia e molti lasciarono il *Comtat*. Il suo essere "uno dei rimasti", il suo sentirsi investito dunque della responsabilità di mantenere viva una tradizione e un'eredità si riflette anche sugli ebrei della commedia, che a più riprese esprimono l'amore per le loro radici provenzali. Non bisogna inoltre dimenticare che Armand Lunel, è anche l'ultima persona che ha parlato il giudeo-provenzale. Lui e una lingua sono morti insieme nel 1977.

Infine, vi è la scelta della cornice drammatica in cui il dramma viene, a sua volta, recitato. Teatro e realtà si sovrappongono sia nella Carpentras attuale, sia nella Susa biblica: già Ester, infatti, "elle aussi comédienne, sut jouer la comédie au roi" (*Esther de Carpentras*, II, 9): la sua storia altro non è che una commedia recitata davanti ad Assuero. Così, la vicenda biblica stessa diventa "teatro" e assume ulteriore attualità, annunciando una volta di più l'eterno valore del suo messaggio. Il messaggio di fiducia sotteso alla storia di Ester, è, del resto, uno dei motivi per cui essa ebbe tale risonanza nei riti della Diaspora, ricordando agli ebrei fuor di patria l'imprevedibilità anche positiva delle sorti, e che, come si dice in giudeo-italiano, "la forca che fu fatta per Mardocheo servì per Haman".

BIBLIOGRAFIA

Amado P., 1959, "Un document judéo-comtadin du XVIIIe siecle: La Reine Esther, pièce en 2 actes", *L'arche* 27, pp. 36-39.

Aslanov C., 2002, "Judéo-provençal médiéval et chuadit: essai de délimitation", *La France Latine. Revue d'études d'oc*, pp. 103-122.

Bosco U., G. Reggio (a cura di), 1979, Dante Alighieri, *La divina commedia, Inferno*, Le Monnier, Firenze.

Einbinder S.L., 2005, "A proper diet: medicine and history in Crescas Caslari's Esther", *Speculum* 80, 2, pp. 437-463.

Fortis U., 2006, *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*, Giuntina, Firenze.

Lunel A., 1928, *Esther de Carpentras. Opéra bouffe en deux Actes, paroles d'Armand Lunel, musique de Darius Milhaud*, Heugel, Paris.

Mayer Modena M., 1998, "Un "Contratto" di Messulam Tedeschi di Verona", in F. Israel, A.M. Rabello, A.M. Somekh (a cura di), *Hebraica. Miscellanea di studi in onore di Sergio J. Sierra*, Torino, pp. 357-377.

Méjeanne-Thiolier S. and M.F. Notz-Grob, 1997, *Nouvelles courtoises*, Librairie générale française, Paris.

Neubauer A. and P. Meyer, 1892, "Le roman provençal d'Esther, par Crescas du Caylar, médecin juif du XIVème siècle", *Romania* 21, pp. 194-227.

Pansier P., 1925, "Le roman d'Esther de Crescas du Cailar", *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin* 11, pp. 5-18.

Poma C., 1914, "La mascheretta veneziana", *Il Vessillo Israelitico* LXII, pp. 397-402.

Roth C. and G. Wigoder, 1972, *Encyclopaedia Judaica*, Keter Publishing House Jerusalem Ltd., Jerusalem.

Sabatier E., 1877, *La Reine Esther, tragédie provençale, reproduction de l'édition unique de 1774*, Catélan, Nîmes ; riproduzione anastatica dell'edizione Sabatier, 1992, Marcel Petit, Raphèle-lès-Arles.

Silberstein S. M., 1973, *The provençal Esther poem written in hebrew characters c. 1327 by Crescas de Caylar: critical edition* (tesi di dottorato inedita), University of Pennsylvania.

Tancman A.L., 2003, "Esther de Carpentras", *Perspectives* 10, pp. 171-186.

Viguier M.C., 1992, "Les juifs dans le texte occitan: autour de la Reine Esther", in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes. Montpellier 20-26 septembre 1990*, Université Paul Valéry – Imprimerie de la recherche, Montpellier, t. II, pp. 569-582.

Erica Baricci ha conseguito le Lauree Triennale e Magistrale in Lettere presso l'Università degli Studi di Milano e il diploma di "Master II" presso l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Attualmente è dottoranda di ricerca presso la Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza dell'Università degli Studi di Siena. Si occupa di Lingua e Letteratura Ebraica e di idiomi ebraici, con particolare riferimento al giudeo-italiano e al giudeo-provenzale.

erica.baricci@gmail.com