



## *Da Isacco a Giobbe nel percorso teatrale di Hanoch Levin*

di Giuseppina Marigo

Hanoch Levin, nato a Tel Aviv il 18 dicembre del 1943 e morto a Tel Aviv il 18 agosto del 1999, è considerato il maggiore, anche se controverso, drammaturgo israeliano.

Nel 1970, nel clima di euforia seguito alla guerra dei Sei Giorni, Levin rappresentò al teatro Cameri di Tel Aviv il suo terzo cabaret, *La regina del Bagno*, in cui, come nei due precedenti - *Tu, io e la prossima guerra*, del 1968, e *Ketchup*, del 1969 - colpiva con le frecce affilate della sua satira le caratteristiche di una società civile e politica in cui vedeva crescere l'arroganza e le discriminazioni, e delle cui ambizioni politiche prevedeva le amare conseguenze.

Dopo l'interruzione delle repliche di *La Regina del Bagno*, dovuta alle reazioni sdegnate che aveva suscitato in molti ambienti, Levin ha lasciato il teatro 'politico'-almeno nel senso immediato del termine - ed ha focalizzato la sua poetica sull'indagine della condizione umana. Dai rapporti interpersonali nel microcosmo della famiglia e del quartiere, che sono alla base di un vasto gruppo di 'commedie', tale indagine si allarga alla stilizzazione del più complesso groviglio delle relazioni, intra ed interumane, in cui si dibatte l'uomo moderno - e alla tormentosa presenza-assenza dell' 'Altro' ultimativo, la morte, o Dio. Sono questi i temi dei drammi 'mitico-metafisici', in alcuni dei quali l'Autore si confronta direttamente con i grandi modelli della cultura occidentale, mentre in altri egli crea autonomamente il proprio 'mito'.

Come sacrificio dell'innocente e dell'innocenza, la 'aqeda' - la 'legatura di Isacco'- costituisce uno dei motivi di fondo della drammaturgia di Levin, ma il confronto diretto con l'episodio biblico appartiene alla prima fase della sua attività

---

<sup>1</sup> Per la trascrizione dei caratteri ebraici mi attengo in linea di massima al sistema IPA, adattandolo alle esigenze di pronuncia della lingua italiana. Nelle citazioni di articoli in altra lingua, ho mantenuto il tipo di traslitterazione adottato dall'autore.



teatrale, quella della satira politica, ed è infatti integrato da una lirica in musica - *Padre mio caro, quando starai sulla mia tomba* - che lo contestualizza<sup>2</sup>.

La critica dell'uso della *'aqedà* come 'giustificazione' della morte di tanti giovani - in nome dell'irripetibilità della vita individuale - accomuna i due momenti. Nella parodia, al di là della comicità, essa emerge attraverso alcuni aspetti che denotano come il bersaglio della demistificazione non sia il racconto biblico in se stesso, bensì il suo uso ideologico.

Come gli altri poeti che, nella letteratura ebraico- israeliana, si erano accostati al mito dell'*'aqedà*<sup>3</sup>, Levin sposta il 'fuoco' da Abramo ad Isacco, ma - a differenza di quasi tutti - egli tiene ferma, nel suo sketch, la salvezza del ragazzo, e proprio tramite una 'voce' venuta dal cielo<sup>4</sup>.

Il momento che Levin isola all'interno del mito è quello cruciale, che vede Isacco già legato sull'altare. E' allora che, di contro al silenzio dell'Abramo biblico e alla sua enigmatica risposta alla domanda del figlio su dove sia l'agnello per il sacrificio, l'Abramo di Levin apre il dialogo. Le prime battute di esso mostrano un padre in cui il senso della missione superiore è vacillante e che ha quindi bisogno di 'scaricarsi' della responsabilità attraverso l'approvazione del figlio, e un figlio perfettamente consapevole: "**Abramo** Isacco, figlio mio, tu sai quello che sto per farti ? **Isacco** Sì, papà, stai per sgozzarmi. **Abramo** E' Dio che me l'ha ordinato...Lo faccio solo come inviato di Dio. **Isacco** Certo che lo fai come inviato, papà. E tu, come inviato, prendi e alza il coltello sul tuo unico e amato figlio".

L'attribuzione alla stessa vittima designata dell'espressione "il tuo unico e amato figlio", che la Bibbia attribuisce a Dio stesso (Genesi 22:2), sposta interamente all'interno del rapporto padre - figlio la paradossalità di un comando che suona contrario a quanto vi è di più umano. La contraddizione del generare la vita per poi toglierla infiamma via via lo scontro verbale fra i due. Isacco, mentre ironicamente ribadisce di esser pronto ad essere sacrificato, accentua con sempre maggior acutezza il carattere innaturale e autolesionista dell'atto che Abramo si dispone a compiere, e ne mette crudamente in risalto la violenza. Da parte sua, l'Abramo moderno di Levin, per il quale quello stesso atto è un'imposizione accettata supinamente, sempre più si sente vittima di un ingrato destino da un lato, e di un figlio ribelle dall'altro:

**Abramo**...Scarica su di me tutta la colpa, se ti fa comodo; su di me, sul tuo vecchio padre spezzato, che è costretto, alla sua età, ad arrampicarsi con te su un monte, legarti all'altare, sgozzarti, e per di più, dopo, raccontare tutto alla mamma... **Isacco** lo non ti capisco, papà; lo vedi, che da parte mia va bene. Se sei pronto ad uccidere a sangue freddo... il figlio che hai generato per miracolo a 90 anni...chi sono io per dirti "No"?...

---

<sup>2</sup> Lo sketch "Aqedà" e l'intermezzo musicale "Avy ha-yaqàr, kshe-ta'amòd 'al qivry" facevano parte del cabaret satirico "La Regina del Bagno". La traduzione che propongo è mia, ma il testo dello sketch è disponibile in italiano.

<sup>3</sup> Per la rilevanza del mito dell' *'aqedà* nella poesia legata al progetto sionista, cfr. Ruth Kartun Blum 1999.

<sup>4</sup> Cfr. Brown 1988).



dopo tutto, cosa succede qui? Si sgozza un figlio...cos'è mai sgozzare un figlio, cos'è poi un figlio? Soprattutto quando il macellatore è suo padre, ed è un macellatore provetto, e inoltre è solo un inviato?! Alzati e conficca la lama del coltello nella mia giovane carne, paparino, e fendimi la gola finché il sangue non sgorgherà e non si verserà fuori nella terra..." **Abramo** Sì sì, che ci posso fare, sono nato per essere vittima.

Dal sentimento di essere lui stesso la vittima, ad un grottesco rovesciamento delle parti, nell'Abramo di Levin il passo è breve: **Abramo** Allora Isacchino, figlio devoto... perché non ti alzi improvvisamente dall'altare e non scappi? ... Se prendessi il coltello e mi sgozzassi? Sgozza, sgozza il tuo debole padre...(Afferra Isacco per la gola) Stenditi!".

E' a questo punto che la voce dal cielo si fa sentire, non ad Abramo, bensì ad Isacco. Il padre non la sente, ma accetta infine la spiegazione del figlio, che mette la sordità sul conto della sua vecchiaia.

La 'voce' che ispira al moderno Isacco la difesa della propria vita ripete le parole dell'angelo ad Abramo in Genesi, 22:12<sup>5</sup> e l'Abramo dello sketch, dopo l'iniziale diffidenza, si rassegna a riconoscere i propri limiti umani ("Io, come hai detto, sono un po'sordo") e a rinunciare ad adempiere sulla pelle del figlio a quel comando, non discusso, ma sentito come un cieco destino.

Ridando voce alla 'voce' soprannaturale che salva Isacco, Levin sembra qui riconnettersi direttamente alla biblica scelta per la vita, 'scartando' la tradizione che voleva Isacco sacrificato, anche se poi riportato in vita dall'intervento dell'angelo, e contestando, soprattutto, le laicizzazioni che dal mito avevano attinto l'ineluttabilità del comando, mentre ne avevano messo da parte tanto la cornice specifica - la prova della fede - quanto la specifica risoluzione - la salvezza immediata di Isacco. Lo 'stratagemma' che salva l'Isacco di Levin è quindi la risposta a quello che è ai suoi occhi uno 'stratagemma' ben più grave, appunto quello di rivestire del carisma del mito biblico situazioni e scelte che sono, invece, umane e storiche.

Il 'ponte' fra "aqedà" e la lirica in musica è creato, *per contrarium*, dalle ultime battute del dialogo, in cui Abramo appare triste, nonostante non abbia perduto suo figlio.

La triste premonizione di Abramo nello sketch, senza la risorsa ironica della chiusa, è la situazione che fa da sfondo a *Padre mio caro, quando starai sulla mia tomba*, testamento spirituale di un 'Isacco' che, consapevole di andare a morire, si rivolge all'amato padre. Lo immagina "vecchio, stanco e così derelitto", mentre assiste alla sepoltura del figlio e lo prega - o meglio, lo diffida - dall'ergersi con inutile orgoglio, dal trattenere le lacrime e i singhiozzi in nome di un 'onore' che è futile, rispetto alla vita del figlio, ora stesa ai suoi piedi. La solitudine del padre, privato non solo dell'amore del figlio, ma della rete di affetti che si sarebbe potuta diffondere da lui, ne fa nuda carne, di fronte alla nuda carne del morto: è il tempo per piangere - come nell'*Ecclesiaste*. Ma la diffida va oltre, e tocca lo scambio dei ruoli fra il sacrificatore e il

---

<sup>5</sup> "Non mettere la mano addosso ragazzo", nella traduzione curata per Giuntina da Rav Dario Disegni.



sacrificato: "E non dire che tu hai immolato in sacrificio / perché quello che si è immolato sono io". E l'ultima strofa si chiude con un imperativo che capovolge tutti gli imperativi a sacrificare la vita vissuta, soprattutto quella di altri: "Padre mio caro, quando starai sulla mia tomba...chiedimi scusa, padre mio".

*I Tormenti di Giobbe*<sup>6</sup> – il testo a cui è consegnato il secondo grande confronto di Levin con la Bibbia – appartiene ai drammi 'mitico-metafisici'. La potenza con cui, in essi, sono poste le questioni universali che riguardano la condizione umana evoca quella della tragedia antica, e nella lettura di N. Yaari, infatti, si tratta di vere e proprie tragedie moderne<sup>7</sup>.

Nella prima parte il dramma ripercorre, con relativa fedeltà, la vicenda del *Libro di Giobbe*, pur essendo ambientato all'epoca dell'impero romano e più specificamente ai tempi di Gesù. Come il Giobbe biblico, anche quello di Levin sperimenta una caduta vertiginosa dal vertice della buona sorte alla privazione di ogni bene materiale, alla perdita di tutti i suoi figli e al parossismo della sofferenza fisica. Come al Giobbe biblico, anche al Giobbe di Levin si accostano 'consolatori' le cui parole non possono entrare in contatto con l'esperienza che egli sta vivendo.

Fin dall'inizio, peraltro, la differenza fra la prospettiva biblica e quella di Levin è segnalata dalla sostituzione del 'prologo in cielo' - quello in cui Dio concede a Satana di mettere alla prova la fede di Giobbe - con un prologo non dichiarato, che si apre su Giobbe e i suoi ospiti in preda a problemi d'indigestione, al termine di una 'grande abbuffata' in casa dello stesso Giobbe:

**Giobbe** Cos'è un uomo sazio? \ Un uomo sazio è un uomo finito, perso. \ Cos'altro ha da sperare? \ da una simile tenebra l'orizzonte non può che rischiararsi. \ Ma cosa succede dopo due ore? \ Dopo due ore la disperazione è ancora disperazione, \ ma meno completa, l'orizzonte si rischiar... \ ...E dopo sei ore? \ Dopo sei ore la pietra è diventata un uccello; \ perché la vita è leggera, variopinta e va ad ali spiegate \ ...Un uomo nuovo nasce ogni sei ore! (p. 57).

Le battute d'apertura, che torneranno verso la fine del dramma, sulle labbra di Giobbe morente, introducono la dialettica inconciliata e senza fine di sazietà e bisogno, disperazione e speranza, nella quale Levin individua una delle cifre della condizione umana.

L'allusione alla rinascita che avviene "ogni sei ore" è invece il primo di una serie di 'segni sirena' attraverso i quali si prepara, già nella prima parte, l'estensione del confronto di Levin all'altra componente religiosa della coscienza occidentale, il cristianesimo. Una seconda allusione è quella al miracolo dei pani e dei pesci nella scena dei mendicanti, che completa il 'prologo'. A tre riprese, mendicanti sempre più

---

<sup>6</sup> "Yssuré Yiov" fu rappresentato al teatro Cameri nel 1981, con la regia dell'Autore. Le traduzioni del testo, non pubblicato in Italia, sono mie e sono condotte sull'edizione di tutti gli scritti di Levin citata nella bibliografia.

<sup>7</sup> Cfr. Yaari 2008: 55-73.



miseri si nutrono degli avanzi di quelli che li hanno preceduti. La materialità dell'esistenza, prima espressa dalla crassa corporeità di Giobbe, si precisa - in termini di relazioni interpersonali - come un materialismo, nel quale le aspettative e le reazioni di piacere e di dolore stesse sono ri-dimensionate in base alla stratificazione sociale. Nel punto più basso della gerarchia della miseria si trova il Supermendicante dei Mendicanti di tutti i Mendicanti, per il quale la fortuna consiste nel trovare qualche pezzetto di patata, o di ex sedano, nel vomito dei mendicanti del ceto medio, a volte frettolosi nell'inghiottire gli ossi. "Sì, in qualche modo si campa. Dio c'è, \ pa-ra-pim-pim-pim, pa-ra-pim-pim-pim\ forse per strada mi vomiteranno, pa-ra-pim-pim-pim"-così egli conclude la sua prima comparsa - e Giobbe di rimando: "Cosa abbiamo visto? Un miracolo? O un fatto naturale?\ Un osso di pollo ha sostenuto una dozzina di persone, \ e l'ultimo canta perfino.\ Due cose abbiamo visto:\ primo, che Dio esiste!...secondo, che Dio dà!" (p. 60).

La crudeltà grottesca della scena completa i tratti identificativi del moderno Giobbe che, a differenza di quello biblico, non si eleva per giustizia sopra la media dei comportamenti indotti da una società in cui il possesso di beni materiali determina, ad un primo livello, anche cosa sia piacere e cosa dolore, cosa speranza e cosa disperazione, e in cui lo stesso approccio alla divinità è stravolto attraverso tali coordinate

Il 'materialismo - standard' del Giobbe di Levin<sup>8</sup> risalta pienamente nel trattamento che il drammaturgo riserva alle comunicazioni dei messaggeri e alle reazioni del protagonista ad esse. L'ampiezza rispettiva dei brani relativi ai messaggi di sventura e di quelli relativi agli amici, è inversa, nella pièce, rispetto a quella del testo biblico. Giobbe reagisce agli annunci delle sciagure che hanno distrutto i suoi beni con espressioni che denotano da un lato come la sua stessa identità personale sia tutt'uno con quei beni, e dall'altro come l'uomo, nella sua cecità, sia portato, di fronte ad ogni sventura, ad illudersi che di peggio non gli possa mai capitare.

Attraverso l'introduzione degli ufficiali giudiziari, venuti a pignorare tutto quanto si trova nella casa di Giobbe, l'ombra di Auschwitz si proietta sul dramma. L'esecuzione burocraticamente minuziosa del sequestro e il particolare dell'estrazione dei denti d'oro di Giobbe evocano infatti alla macchina di morte della Shoà, nei suoi inquietanti legami con determinati aspetti della modernità. Come nella Shoà, il Male, satanico nella sua dimensione metafisico-religiosa, è banale nella percezione angusta dei suoi esecutori<sup>9</sup>. Alla prima allude la precisazione del capo degli ufficiali giudiziari, per cui i suoi uomini devono lasciare Giobbe integro, corpo e anima, in cui riaffiora il limite posto da Dio a Satana. Alla seconda alludono apertamente le parole dello stesso capo dei pignoratori: "Non cercare di fare di noi dei mostri.\ Tutti noi siamo soltanto uomini, \ tutti torniamo a casa dalle nostre mogli, alle nostre ciabatte e al piatto di minestra calda" (p. 69). Queste coordinate, tutt'altro che estranee allo stesso Giobbe di Levin, inquadreranno diverse figure, nelle tappe della sua *Via Crucis*.

---

<sup>8</sup> Cfr. Kaynar 2001.

<sup>9</sup> Cfr. Feldman 1987.



Anche la notizia della perdita dei figli, come quella della perdita dei beni, è scandita da Levin in diversi momenti. Ad ogni annuncio di morte corrisponde l'entrata di portanti che recano in una barella coperta la salma del figlio morto. Sulle spalle di Giobbe si accumula un 'lavoro del lutto', che il suo spirito di uomo d'affari lo porta ad organizzare in tempi diversi, cosicché alla fine è costretto a rimandare il compianto sul suo ultimogenito, tanto più – come egli dice – che non ha ancora smaltito neanche la perdita di quegli altri suoi 'figli' - le sue ricchezze. Nell' 'everyman' contemporaneo<sup>10</sup>, l'amore paterno è indistrucibile dall'attaccamento al frutto del proprio lavoro. Di questo tradimento egli si accusa, quando immagina la morte del suo primogenito fra le fiamme, e la propria assenza.

Il ritorno dei figli morti è per Giobbe il loro ritorno a casa, perché la morte, nella poetica di Levin, è la casa, il luogo d'origine, insieme esecrato ed agognato. Per lo stesso Giobbe, il ritorno nella matrice indefinita di tutte le cose è ancora lontano. Lo attendono, come da copione biblica, il selvaggio prurito e le dispute coi falsi consolatori

Il teatro di Levin, influenzato fra l'altro dal 'teatro della crudeltà' di Antonin Artaud, è teatro di immagini violente, e tale è l'immagine di Giobbe in preda al prurito, com'è dettata dalle istruzioni di regia. La virulenza espressionistica dell'immagine non è però mai fine a se stessa; il corpo tormentato, privato degli occhi, del sesso, degli arti, è in Levin allegoria della disarmonia e della mancanza di senso della vita umana. Attraverso l'ostentata esibizione del dolore fisico, nella sua incomunicabile unicità, il drammaturgo scava in direzione del nucleo della realtà esistenziale del singolo. Il centro dell'identità dell'uomo si sposta con lo spostarsi dei centri del suo dolore fisico e la pre-potenza di quest'ultimo è espressa dalle paradossali parole di Giobbe agli amici: "Quello che mi impedisce di essere un uomo felice è solo il prurito... Senza il prurito... tutto sarebbe perfetto. Un mondo così bello ed equilibrato, si vive, si muore, così è fatto il mondo... Ascoltate chi ha esperienza: fra l'uomo e la felicità c'è di mezzo solo il prurito" (p. 75).

Dio non ha avuto parte nelle lamentazioni del Giobbe contemporaneo sulle perdite subite; è Elifaz, il primo dei tre amici venuti a consolarlo, ad introdurlo: "Dio ha scelto te per soffrire, noi per portare conforto."

La reazione polemica di Giobbe apre la problematica antropo-teologica del dramma. A differenza del Giobbe biblico che, consapevole del proprio essere un uomo giusto, esige dal Dio - della cui esistenza non dubita - che gli si manifesti e che gli spieghi la natura della sua provvidenza, questo Giobbe contemporaneo vede in quanto gli è accaduto la prova dell'inesistenza di Dio: "Cosa c'entra Dio con la rovina della mia vita? Se Dio ha fatto questo, qual è il suo gioco?... Per cosa mi punisce, Dio? --è questa la giustizia divina? No, amici, un mondo in cui c'è Giobbe non comprende Dio." (p. 76).

<sup>10</sup> La struttura di fondo di *Everyman* - il 'morality play' medievale, nel quale è drammatizzata la 'chiamata' improvvisa dell'uomo a render conto della sua vita, con l'altrettanto improvvisa consapevolezza che nessuno dei valori della vita terrena, eccettuate le buone azioni compiute, è con lui nell'ultimo suo viaggio - agisce, privata della sua specifica connotazione morale e religiosa, in diversi dei drammi di Levin.



La prospettiva, petulantemente egocentrica, dalla quale sono pronunciate le parole di questo Giobbe (“...Perché mi ha fatto cadere l’imperatore di Roma?”, p. 76), non sminuisce la portata del problema che egli pone: quello del male, nell’ombra del dopo-Auschwitz. Che esso possa essere compatibile con l’esistenza di un Dio onnipotente e misericordioso è, per Giobbe-Levin, inconcepibile. La vera questione è pertanto un’altra, quella sollevata dalle parole dello stesso Giobbe, quando tronca di netto gli argomenti di natura cosmo-teologica di Elifaz: “Voi mi parlate della giustificazione della divinità \ provatemi per prima cosa la giustificazione dell’umanità.” (p. 77).

Nella decostruzione leviniana della fonte biblica, la mancanza di retta intenzione che Dio, nella sua epifania, rimprovera agli amici di Giobbe diventa la demistificazione, da parte di Giobbe stesso, dell’utilitarismo del loro approccio a Dio - che era anche il suo, prima della rovina. Come colui che non ha più niente da perdere, eccettuata la vita stessa, Giobbe ha buon gioco nello smascherare la strumentalizzazione di Dio come garante della legge e dell’ordine in Elifaz, e il culto della forza alla radice dell’idea di Dio in Bildad. Ad essi egli oppone il proprio credo nihilistico:

**Giobbe** (ad Elifaz) Tu hai paura dei ladri. Per questo getti \ sul mio dolore il peso del significato.\ Ma qual è il significato, a parte il dolore? Io mi gratto, mi gratto \ e cerco di scavare nel dolore e di trovare il significato. \ E io vi dico: nel dolore non è nascosto niente: solo dolore! \ E io vedo solo dolore che riempie il mondo!\...Il dolore esiste! Io esisto! Voi esistete!\ La differenza fra noi esiste! Dio non esiste! (p. 80).

Tocca a Zofar, nel dramma, di far breccia nell’animo devastato di Giobbe, attraverso l’evocazione dell’amore, paterno e materno insieme, di Dio per i suoi figli, che egli sovrappone all’evocazione delle cure del padre reale a Giobbe bambino:

**Zofar** ...come abbiamo dimenticato la misericordia del padre per i suoi figli?...come abbiamo dimenticato la misericordia di tuo padre per te?... **Giobbe** Mio padre? Sì, un tempo avevo un padre. **Zofar** E lo chiamavi di notte quando facevi un brutto sogno. Ti svegliavi spaventato e madido di sudore nel tuo letto e chiamavi: papà! **Giobbe** Papà! Chiamavo: papà! **Zofar** E lui c’era sempre, ti si avvicinava e si curvava su di te, \ e ti sollevava fra le braccia in alto, davanti al suo viso,\ e tu sentivi il suo respiro caldo sul viso...**Giobbe** (Scoppia a piangere) Papà, papà...dov’è, il mio papà? **Zofar** (Stringe Giobbe fra le braccia) Lassù. **Giobbe** Sono il suo bambino piccolo, e sto male. \ Ho fatto un sogno pauroso nel mio letto. (p. 82).

Il ritorno di Giobbe nel grembo del Padre è una regressione alla prima infanzia, regressione di cui è sottolineata la cecità, ma proprio in quanto tale, esso è più radicale delle relazioni sovrastrutturali degli ‘amici’ a Dio.

Con l’irruzione in scena dei soldati del nuovo imperatore, “I tormenti di Giobbe” abbandona il Vecchio Testamento e affronta direttamente la proposta del Nuovo, la salvezza attraverso il martirio di Cristo. La pretesa che gli Ebrei abiurino la fede nel loro



Dio e proclamino la divinità dell'imperatore stesso - pena l'impalatura - conduce infatti, nello sviluppo drammatico, alla 'trasfigurazione' di Giobbe in Cristo<sup>11</sup>.

Chi prendendo a pretesto l'amore per i propri figli, chi filosofeggiando in termini di evoluzione della coscienza, e chi cercando di fare dell'abiura una farsa, gli amici di Giobbe rinnegano il Dio degli Ebrei, e solo Giobbe stesso - ancora immerso nel suo 'sogno'- rifiuta di farlo, ritorcendo ironicamente contro di loro le argomentazioni astratte che avevano opposto alla sua apostasia.

Il dolore fisico, come esperienza che marca i confini dell'individualità e centro mobile dell'identità stessa, viene a costituire il fuoco della rappresentazione: "Tutto l'essere di quest'uomo adesso è concentrato nel sedere...\...Quando lo spiedo salirà nella cavità della pancia \ si stempererà nella nebbia anche il dolore al sedere \ e lascerà il posto a nuovi fuochi dell'essere"- commenta l'ufficiale romano alle grida del martire (pp. 92-93). "Amici miei, non lasciatemi solo con Dio" (p. 94) - grida da parte sua Giobbe alla vista degli 'amici'che se ne vanno, e il rovesciamento delle parole di Cristo in croce esprime lo svuotamento del sacrificio che qui è in atto.

La spettacolarizzazione di Eros e Thanatos, nel loro indissolubile legame, è il tema dell'ultima parte del dramma, in cui Giobbe agonizzante diventa la maggior attrazione di un circo. Nel dialogo dissacrante fra il nano e la spogliarellista del circo, le misure del membro virile prendono il posto delle misure fissate da Dio nella creazione del mondo<sup>12</sup>, ma dietro il tono blasfemo, il tema del colloquio è ancora il dolore, il dolore di un'umanità 'nana', come la stessa spogliarellista rileva: No, la natura \ vi ha fottuto fino in fondo: corpo corto, membro corto \ e vita breve. E cosa è lungo in voi, nonostante tutto? \ Il dolore, naturalmente. Il vostro dolore è lungo lungo e duro" (p. 98). Lo spiedo su cui è infilzato Giobbe le sembra 'ontologicamente' adeguato e vi si accosta e strofina, così che i suoi gemiti di piacere si fondono con i gemiti di dolore di Giobbe, che nello strazio rinnega infine Dio.

Ai due pagliacci che salgono ai lati del palo su cui è ancora infilzato Giobbe, per truccarlo e adornarlo da pagliaccio, è affidata la riflessione metateatrale: "Cos'è l'uomo? E cos'è la vita? E il filo, signori, dov'è il filo che collega le cose"- si chiede il Pagliaccio Patetico, riepilogando i repentini cambiamenti di stato e di opinione di Giobbe, mentre il Pagliaccio Cinico - attento agli aspetti intrinseco-formali della rappresentazione - proclama: "Non chiedete la spiegazione della caduta, la morale o il significato, \ limitatevi a guardare la pièce.\ Un uomo cade, e fra poco morirà" (p. 100).

La scomposizione dell'occhio che piange e dell'occhio che osserva, nell'atto creativo del drammaturgo, è una costante della concezione teatrale di Levin che, se rifiuta il didatticismo ideologico del teatro epico, è comunque consapevole della lezione brechtiana, ed è alieno da ogni 'naturalismo', che punti all'identificazione del pubblico con quanto avviene sul palcoscenico, per mezzo di una mimesi intesa come

---

<sup>11</sup> Josef Karmon, l'attore che interpretava Giobbe, recitò la sua 'Passione', da questo punto e per circa metà del dramma, issato su un palo conficcato, scenicamente, nel sedere.

<sup>12</sup> "Dov'eri quando io mettevo le basi al mondo? Dimmi dunque, se possiedi vera scienza: chi ne fissò le misure, sai forse questo?"(Giobbe 38: 4-5).



imitazione della realtà. Anche l'effetto che Levin sembra proporsi di produrre nel suo pubblico è un effetto in bilico fra lo 'straniamento' brechtiano e una forma di 'mozione delle emozioni', pur nella consapevolezza dell'usura della 'compassione' classica.

La ciclicità delle situazioni e la negazione che attraverso il dolore si pervenga ad una conoscenza più profonda sono ribadite, nel finale del dramma, dal ritorno sulle labbra di Giobbe morente, delle battute d'apertura "Che cos'è un uomo sullo spiedo? \ Un uomo sullo spiedo è un uomo finito, perduto. \ Una disperazione più grande non si può immaginare \ Da una simile tenebra l'orizzonte può solo rischiararsi" (p. 102).

L'unica misericordia a cui l'insensata Passione di Giobbe va incontro sembra essere quella annunciata dal coro dei morti, con il quale il dramma si conclude: "Ma c'è misericordia nel mondo. \ E noi riposeremo ancora. \ Così riposano i morti. \ In silenzio, con pazienza. \ Sulla carne crescerà l'erba, l'urlo svanirà nel vento. \..." (p. 103).

Nonostante il carattere univoco degli enunciati, peraltro, il rigore con cui Levin rovescia il mondo superno del Libro di Giobbe nel suo 'inferno'<sup>13</sup>, testimonia di un atteggiamento tutt'altro che pacificato. Il suo "Non lasciatemi solo con Dio" risuona con la stessa forza dell'"E' terribile cadere nelle mani del Dio vivente" della Lettera agli Ebrei e la bestemmia è, forse, una devota bestemmia.

Hanoch Levin non è stato solo l'autore, ma anche il regista della maggior parte di quelle, fra le sue pièces, che sono andate in scena<sup>14</sup>, ed anche nella regia ha sviluppato un linguaggio teatrale originale. La capacità della sua drammaturgia di varcare i confini della specifica realtà israeliana - anche nelle 'commedie', in cui la connotazione 'locale' è più presente - ha fatto sì che, negli ultimi anni, i suoi drammi siano rappresentati con successo in Europa e negli Stati Uniti. La mia speranza è che questo contributo possa stimolare l'interesse anche in Italia.

#### BIBLIOGRAFIA

Barzel, H., 1982, " Nel consesso degli inferi...Fra *I tormenti di Giobbe* di Hanoch Levin - e il *Libro di Giobbe* ", *'alé syaħ*, 12, pp. 13-14, [in ebraico].

Brown E., 1988, "Gli inganni della voce dal cielo. Il tema del sacrificio di Isacco nelle pièces di di H. Levin", in *Biqoret we-parshanùt*, 33, pp. 5-31, [in ebraico].

"Dossier Israele-Palestina", *Histryo*, a. XII, 2009, n.4 (contributi di G.Gennari, D.Horowitz, L. Forti).

Feldman Y., 1987, "Deconstructing the Biblical Sources in Israeli Theater: 'Yisurei lyov' by Hanoch Levin", *AJS Review* 12, pp. 251-257.

Levin H., 2007 "Ha-'aqedà", in *Ma'arkonym we-pizmonym 1- Ma ykpat la-zypor, syfré symàn qryà -hoza'at ha-kibbùtz ha-mehuñad -syfré* Tel Aviv, (1987) [in ebraico], 89-91; (trad. it. di Dalia Padoa, *Lettera Internazionale*, n.100, 2010).

<sup>13</sup> Cfr. Barzel 1982.

<sup>14</sup> L'anno stesso della morte, Levin ha completato l'edizione di tutte le sue opere, che comprendono, oltre ai lavori teatrali - molti dei quali non ancora rappresentati - due volumi di racconti ed uno di poesie.



Levin H. "Avy ha-yakàr, kshe-ta'amòd 'al qivry", ivi, 92.

Levin H., 1999, "Yssuré Yov", in Hanoch Levin *Yssuré Yov we-añerym*, syfré symàn qryà - hoza'at ha-kibbùtz ha-mehuàd - syfré Tel Aviv, (1988).

Levy S., 1992, "Il Vangelo secondo Hanoch (Levin)", in Levy S., (1992) *Meqatrym ba-bamòt*, pp. 195-200.

Kartun-Blum R., 1999, "A Double Bind. The Sacrifice of Isaac as a Paradigm in Modern Hebrew Poetry", in Kartun- Blum R., *Profane Scriptures. Reflections on the Dialogue with the Bible in modern hebrew Poetry*, Cincinnati, pp. 17-65.

Kaynar, G., 2001 "Da Giobbe a Giobbe: nuove riflessioni su *I Tormenti di Giobbe* di Hanoch Levin", 'alé syaħ, 45, pp. 121-141, [in ebraico].

Yaari, N., 2008, *Le théâtre de Hanoch Levin. Ensemble à l'ombre des canons*, éditions THEATRALES, Montreuil- sous-Bois.

---

**Giuseppina Marigo** si occupa di Letteratura ebraica contemporanea. Presso l'Università Ebraica di Gerusalemme, ha completato gli studi con una tesi su "I Piagnoni" di Hanoch Levin, sotto la direzione del Prof. Ariel Hirschfeld. Attualmente lavora al proprio Dottorato di Ricerca, che riprende ed amplia il tema dell'approccio di Levin a fonti 'mitiche' e alla tragedia attica, nel quadro della questione della possibilità stessa della scrittura di tragedie moderne. Tra le sue pubblicazioni "Suggerimenti dalla narrativa israeliana", *Derekh*, n.0, 2002.

[pii.gee@virgilio.it](mailto:pii.gee@virgilio.it)