

Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento*

PAOLA BELLOMI
Università degli Studi di Verona

Riassunto

Il teatro sefardita delle comunità orientali ha ricevuto una buona attenzione da parte della critica; in particolare, la bibliografia esistente si è soffermata sulle produzioni originali e sugli adattamenti e traduzioni dal francese, una cultura che ebbe una forte influenza in queste comunità tra Otto e Novecento. Lo stesso non può dirsi a proposito del teatro e dell'opera lirica italiani, che eppure stavano attraversando in quello stesso periodo un momento felice, anche a livello internazionale. Nelle pagine che seguono si indagheranno le cause di questo apparente silenzio o assenza, che paiono poco giustificati se si considerano le relazioni economiche e culturali in essere tra le comunità sefardite orientali e quelle italiane. Il nostro proposito è quello di rivitalizzare il dibattito critico su una linea di ricerca ancora poco studiata e che andrebbe sicuramente approfondita.

Resumen

El teatro sefardí de las comunidades orientales ha gozado de una buena atención por parte de la crítica; en particular, la bibliografía existente se ha ocupado de las creaciones de textos originales y de las traducciones y adaptaciones del francés, una cultura hegemónica en las comunidades del Imperio Otomano gracias a la masiva presencia, entre el siglo XIX y el XX, de las instituciones de la Alliance Israélite Universelle. Lo mismo no puede afirmarse a propósito del teatro y de la ópera italianos, no obstante en ese mismo periodo se encontraran en un momento exitoso y de gran difusión, también a nivel internacional. En las páginas que siguen se investigarán las causas de lo que parece ser un silencio atronador o una ausencia visible, que no tienen justificaciones plausibles si se consideran las relaciones económicas y culturales existentes entonces entre las comunidades sefardíes orientales e Italia. Es nuestro propósito revitalizar el debate crítico en una línea de investigación poco estudiada todavía y que merecería seguramente mayor atención.

L'indagine che mi propongo di sviluppare nelle pagine che seguono parte dalla domanda, un po' canzonatoria, del titolo, ossia: che aria tira? "Aria" viene qui inteso con un duplice e immediato doppio senso: da una parte si riferisce alla presenza del genere operistico e, più in generale, dei generi drammatici nelle comunità sefardite orientali; dall'altra parte suggerisce una riflessione sulle relazioni tra l'Italia e il mondo sefardita ottomano. Il limite cronologico che mi sono posta identifica quello che la critica ha definito come il periodo di maggior fioritura o il risorgimento della cultura sefardita moderna, ossia i secoli XIX e XX. Se dovessi sbilanciarmi, prima ancora di dar conto dei dati da me presi in considerazione nel presente studio, direi che la questione è piuttosto semplice: l'aria è asfittica, almeno al primo

* Il presente articolo fa parte del progetto di ricerca *E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation* (SIR 2014, RBSI14IDE8).

respiro. Se ci soffermiamo infatti sull'attenzione che la critica ha riservato alla questione, si può senza dubbio affermare che ci troviamo davanti ad un'assenza. L'opera e il teatro italiani sembrano essere degli sconosciuti per il pubblico sefardita del tempo. E, seppure questo dato sia almeno in parte condivisibile, ritengo sia interessante chiederci il perché di questo silenzio. Iniziamo con il prendere in considerazione il *corpus* e le problematiche critiche legate alla sua identificazione.

Per indagare la ricezione che il teatro e l'opera italiani hanno ricevuto nelle comunità sefardite allora sotto il governo dell'Impero Ottomano mi sono basata sul monumentale e, direi, tutt'ora insuperato lavoro di ricerca di Elena Romero, ispanista e membro del CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas) che ha dedicato buona parte della sua vita accademica allo studio del mondo teatrale nelle comunità sefardite orientali. I risultati sono stati raccolti nei tre volumi che compongono il suo *El teatro de los sefardíes orientales*, pubblicato a Madrid nel 1979; l'opera, ormai introvabile e meritevole di essere ristampata in una versione aggiornata, prendeva in esame le notizie riguardanti il mondo teatrale sefardita nei Balcani, in Grecia e in Turchia, apparse in 69 giornali sefarditi pubblicati in 14 diversi centri cittadini, in un periodo di tempo che va dal 1871 al 1938¹. Nello spoglio delle riviste prese in esame, Romero era riuscita ad identificare 83 testi drammatici a stampa, 684 titoli di opere teatrali citati in articoli di giornale e 578 rappresentazioni realizzate per un pubblico sefardita. Nel suo resoconto, Romero ha registrato sia le notizie e i riferimenti alle opere teatrali propriamente dette, sia agli altri generi limitrofi, come l'opera e l'operetta; è importante tener conto di ciò poiché, come vedremo, nel caso del mondo teatrale sefardita, le distinzioni nette tra un modo artistico e l'altro non sono sempre efficaci. In un lavoro più recente, del 2006, Romero ha rivisto, corretto e aggiornato alcune informazioni contenute nei tre volumi sul *Teatro* e, alle opere già censite, ha aggiunto 10 nuovi drammi, fino a quel momento sconosciuti².

In un articolo del 1968, Romero aveva già annunciato, con un decennio di anticipo rispetto alla sua effettiva pubblicazione, la redazione (allora in corso) del repertorio che sarebbe poi confluito nei tre volumi de *El teatro de los sefardíes orientales*. In questo saggio, la studiosa descriveva quattro "dramas en ladino" non inclusi nei repertori classici di Abraham Yaari e di Michael Molho e, quindi, da considerarsi inediti; due di questi sono opera di Mosé Ya'acob Otolenghi [sic], direttore del Talmud Torá di Salonicco (Romero, 1968). Appare qui la prima connessione tra il mondo teatrale sefardita e l'Italia. Ottolenghi era infatti un ebreo livornese trasferitosi a Salonicco nel 1880 per assumere l'incarico di direttore della scuola; a lui vengono attribuite tre opere scritte in ebraico e tradotte in giudeospagnolo per il pubblico sefardita. Tra il 1969 e il 1970 Elena Romero pubblica nella rivista *Sefarad* un resoconto, in quattro uscite, ancora una volta sul teatro nelle comunità orientali e, ancora una volta, nomina la figura di Ottolenghi, in questo caso fornendo una descrizione più dettagliata sia del lavoro sia dell'opera letteraria dell'italiano trapiantato in Grecia (1969a, 1969b, 1970a, 1970b); Romero non si ferma però al livornese e inserisce alcune sintetiche informazioni sul rapporto artistico tra l'Italia e le comunità sefardite, in particolare in relazione all'importante ruolo giocato dall'agente artistico Lieta Noah, vero e proprio *trait d'union* tra i gruppi professionisti provenienti dall'Italia e il mondo teatrale sefardita (1969a: 198-199).

¹ L'opera è stata recensita in molteplici occasioni; si rimanda in particolare al dettagliato commento che ne fa Charlotte Stern (1984).

² In questo stesso articolo, Romero fornisce altri due dati interessanti: annuncia la redazione del catalogo di opere in giudeospagnolo ad opera di Dov Cohen, nell'ambito del *Bibliographical Project* della Jewish National Library di Gerusalemme, catalogo che, dalle notizie in mio possesso, non ha ancora visto la luce. L'altra notizia riguarda l'annuncio dato dallo studioso Avner Perez dell'esistenza di un *corpus* di testi drammatici sefarditi inediti conservati presso la biblioteca dell'Istituto Maale Adumim, una notizia che ha ovviamente una rilevanza fondamentale per gli studiosi di cultura sefardita (Romero, 2006: 184, 214-215).

Nel 1983 Elena Romero pubblica un nuovo fondamentale volume dedicato al tema che qui ci interessa: ampliando in maniera sensibile i dati già contenuti nella sezione "Cartelera" de *El teatro de los sefardíes orientales*, la studiosa redige il *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, in cui vengono trascritti diversi tipi di materiali letterari riguardanti la sfera teatrale, apparsi sulla stampa periodica sefardita tra la seconda metà dell'Ottocento e la Seconda Guerra Mondiale³. Si tratta di materiali eterogenei, che vanno dalle recensioni di spettacoli, agli annunci pubblicitari di messe in scena, alle semplici informazioni utili su luoghi e orari delle rappresentazioni (ricordo che, spesso, i testi drammatici venivano pubblicati, a puntate, proprio sulle pagine dei giornali).

Ho insistito sulla bibliografia dei lavori dedicati da Elena Romero al mondo teatrale nelle comunità sefardite poiché ritengo siano ancora validi e, anzi, imprescindibili per chi voglia confrontarsi su questo tema; non è, com'è ovvio, l'unica studiosa ad aver sviluppato studi rigorosi sull'argomento (nomino a titolo di esempio Jacob Hassán, David Bunis, Paloma Díaz-Mas), ma i dati che Romero è riuscita a riunire rimangono un punto di riferimento ancora insuperato. Dico ciò in risposta ad alcune critiche metodologiche mosse ai criteri seguiti da Elena Romero per definire il "teatro sefardita"; secondo Olga Borovaya, infatti, Romero non distingue in maniera chiara fra "teatro sefardita" (*Sephardic Theater*) inteso come pratica sociale e "opere scritte in giudeospagnolo" (*Ladino drama*) intese come uno specifico *corpus* di testi che fanno parte della pratica teatrale sefardita (Borovaya, 2012: 195-196). Borovaya fornisce la sua definizione di "Sephardi Theater", inteso come "a sociocultural practice rather than a corpus of texts" (2012: 196); dal suo punto di vista, il teatro sefardita nasce come uno strumento didattico che aveva bisogno di testi scritti in *ladino* per poter perseguire la sua finalità educativa: quindi, conclude Borovaya, "the plays constitute only one of the components of the Sephardi Theater" (2012: 196). Onestamente, credo ci sia un malinteso di fondo che divide le posizioni delle due studiose: leggendo i lavori di Elena Romero, a seconda del contesto, il termine "teatro" viene usato come sinonimo di "mondo teatrale" o di "insieme di opere drammatiche", quindi sia nell'accezione socioculturale sia in quella prettamente letteraria⁴.

L'identificazione del *corpus* da me preso in esame si basa quindi sui citati studi di Elena Romero.

La prima informazione in cui si fa un esplicito riferimento alla cultura drammatica italiana presso le comunità sefardite risale al 1883, quando sulle pagine de *El Amigo de la Familla*, giornale distribuito a Costantinopoli (l'odierna Istanbul), viene annunciata la pubblicazione, a puntate e in giudeospagnolo, della commedia *La scozzese* di Carlo Goldoni (Romero, 1983: 34-35, 2006: 186). Per quel che riguarda la ricezione del teatro italiano, il caso della traduzione de *La escocesa* è forse tra i più interessanti; Patrizia Panico, che ha curato la trascrizione del testo giudeospagnolo, ha posto l'accento su un aspetto significativo che differenzia il testo originale scritto da Voltaire e la traduzione di Goldoni (a sua volta tradotto poi per il pubblico sefardita): il drammaturgo italiano parte dall'originale francese ma riadatta il testo al gusto del suo pubblico (Panico, 2003a, 2003b, 2003c); citando le parole di Goldoni:

Più ch'io m'inoltrava nella traduzione, vedeo chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, sui teatri d'Italia [...]. [La natura umana] convien presentarla con gli abiti, e con gli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni,

³ Ulteriori dati sono disponibili nella sezione "Bibliografia sefardí comentada", consultabile *on line*, del progetto diretto da Paloma Díaz-Mas *Sefardi Web*, in cui possono essere effettuate molteplici ricerche, su diversi aspetti del mondo culturale sefardita; cfr. <http://sefardiweb.com/> (04/01/2017).

⁴ Nonostante la ricezione talvolta negativa degli studi di Elena Romero, ritengo nondimeno che la studiosa mostri in essi un concetto di teatro sefardita assai chiaro; a riprova si veda il quadro d'insieme che Romero dedica a questo tema nella sua monografia in cui descrive il mondo letterario sefardita (1992a: 265-312).

che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare. (Panico, 2003a)

Fedele a questo precetto, Goldoni attenua la vena polemica che caratterizza la versione di Voltaire e punta l'accento sulla storia d'amore tra i giovani protagonisti; dal canto suo, invece, l'anonimo traduttore sefardita non introduce molti cambi, rispetto all'originale italiano. Le spiegazioni che giustificano il rispetto del testo di partenza possono essere molteplici. In maniera molto sintetica, ricordo la trama della commedia: due giovani, appartenenti a due famiglie contrapposte politicamente, si innamorano; superate le difficoltà che si interpongono alla loro unione (lo scontro tra i rispettivi padri, gli inganni della precedente fidanzata del ragazzo, ecc.), possono coronare il loro sogno d'amore, con la benedizione di tutti. Sottolineo che la protagonista, Lindana, di origini scozzesi, si trova a Londra per intraprendere un viaggio che dovrebbe portarla in America, in una sorta di esilio. Quasi certamente, oltre alla piacevolezza dell'intreccio amoroso, potrebbe essere stato proprio il riferimento all'abbandono della propria terra d'origine ad aver richiamato l'attenzione del lettore del testo di Goldoni tanto da convincerlo a tradurlo in giudeospagnolo. Nelle poche righe che annunciano la pubblicazione del testo de *La Escocesa*, l'anonimo editorialista, oltre ad elogiare l'operazione giudicando l'opera di Goldoni come meritevole di essere diffusa anche tra i lettori sefarditi, si rivolge al suo pubblico augurandosi di veder presto messo in scena il testo da qualche giovane volenteroso (tanto più che "[la obra] tiene la ventaja de puerderse representar con pocas personas"), magari in occasione di qualche evento di beneficenza (Romero, 1983: 35). L'editorialista tocca due punti che sono una costante nei casi che verranno qui discussi, ossia: spesso le rappresentazioni sono affidate a compagnie amatoriali e altrettanto spesso le messe in scena avvengono in un contesto dipendente da altri eventi (principalmente feste religiose, raccolte di beneficenza o saggi scolastici di fine anno)⁵. È così anche per il già citato maestro Ottolenghi.

Mosé Ya'acob Ottolenghi era nato a Livorno nel 1840 e intorno al 1880 si era trasferito a Salonico, dove rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1901. Direttore del Talmud Torá Hagadol di Salonico, è autore di tre opere teatrali moralizzanti, scritte in ebraico e tradotte poi in giudeospagnolo (uno dei traduttori noti fu Rafael Yishac Benveniste). I tre drammi, accomunati dallo stesso sottotitolo *Mahazé sa'su'im* e databili fra il 1885 e la morte dell'autore, vennero rappresentati in ebraico ma pubblicati in edizione bilingue, ebraico e giudeospagnolo (Romero, 1968: 404-406, 1970b: 489-492, 1992a: 276). Vediamo rapidamente le trame delle tre opere: nel primo testo due giovani, David e Saúl discutono su cosa sia più importante per un giovane: nutrire il corpo o lo spirito; intervengono nella controversia due giudici che danno ragione a David, che propone di costruire delle scuole in cui si possano soddisfare gli appetiti spirituali attraverso la riflessione e lo studio (Romero, 1970b: 490). Nel secondo testo teatrale, Ottolenghi mette in scena ancora una volta un confronto tra due uomini: Sim'ón e Leví. Il primo loda i benestanti di Salonico, le cui ricche donazioni hanno permesso l'acquisto di molti abiti per i bambini poveri della comunità; Leví fa notare all'amico che la generosità è un obbligo morale per un ebreo, a maggior ragione se benestante, e sottolinea che è necessario rimettere a nuovo l'edificio scolastico, che cade a pezzi, e pagare il salario ai maestri della scuola. I due vengono interrotti dall'arrivo di un terzo personaggio che annuncia che il gran rabbino ha risolto le questioni sollevate da Leví; i tre, rasserenati, si allontanano insieme felici (Romero, 1968: 405). Nel terzo e ultimo dramma scritto dal livornese, il pubblico si trova di

⁵ Sebbene genericamente il connubio scuola-teatro venga accettato dagli appartenenti alle comunità sefardite, non sempre questo è vero. Si vedano, ad esempio, le forti critiche rivolte da un collaboratore de *La Época* di Salonico, che si scaglia con durezza contro l'abitudine di alcuni direttori scolastici di mettere in scena degli spettacoli, "usando" gli allievi della scuola per finalità economiche e sottraendo tempo all'apprendimento vero e proprio (Romero, 1983: 64-66).

fronte al dilemma di Abraham, un giovane che non sa decidere se seguire il consiglio del padre, che gli ha suggerito di dedicarsi allo studio delle lingue straniere, o proseguire con lo studio dell'ebraico. Abraham si confronta con Gabriel, che ha idee opposte alle sue; nuovamente si ricorre all'aiuto di due giudici che sentenziano che un buon ebreo dovrebbe imparare la lingua sacra da bambino e le lingue moderne da adulto (Romero, 1968: 406). Descrivendo quest'opera, Elena Romero sottolinea che i personaggi, anche se parlano e ragionano da adulti, nel testo si chiamano "niños"; afferma la studiosa: "Seguramente esta obra estaba también destinada a ser representada por los alumnos del Talmud Torá. Su argumento parece implicar una llamada de atención a los padres que preferían escuelas extranjeras para sus hijos y descuidaban la enseñanza del hebreo" (Romero, 1968: 406). Il dibattito sull'uso della lingua è fondamentale nelle comunità sefardite e, come si può desumere dai brevi riassunti qui sopra esposti, nelle opere di Ottolenghi è assente qualsiasi riferimento alla sua cultura materna, quella italiana; come pedagogo, il livornese mette la sua scrittura creativa al servizio della comunità di appartenenza, quella sefardita di Salonico, dando la priorità alla finalità didattica del mezzo teatrale. Il legame con la patria, almeno sul piano della creazione letteraria, è completamente reciso nel caso di Ottolenghi; anche quando scrive in ebraico, la lingua è frammista a termini *ladinos* più che a italianismi⁶.

Un altro italiano presente nella comunità di Salonico e attivo sia sul piano pedagogico sia su quello artistico è il professor Girolamo Ocoferi, autore della commedia *Ideales contrastados*, portata in scena presso il Circolo Italiano sul finire del 1899; il giornalista che commenta l'opera di Ocoferi, Eliyahu Sem-Tob Arditti, elogia non solo le qualità dell'autore, definito "artista de grande talento y merecimiento", ma anche la sua opera che merita di essere tradotta dall'italiano, lingua in cui evidentemente è stata recitata, alla "muestra lingua" (Romero, 1983: 58).

Ottolenghi e Ocoferi sono due esempi frequenti della figura dell'educatore-autore teatrale: come direttore di una scuola e come professore, i due italiani scelsero il teatro come strumento dalla duplice utilità, ossia poteva aiutare gli alunni nell'apprendimento e, allo stesso tempo, poteva creare un momento di conviviale condivisione con il resto della comunità, attraverso le rappresentazioni realizzate dagli alunni stessi in spazi pubblici, come l'Edén Teatro di Salonico, il luogo dove con maggior assiduità venivano svolte le recite e si organizzavano delle feste di beneficenza. Dalle cronache che testimoniano questi eventi si coglie l'importanza che, in quei decenni, aveva la questione linguistica, legata com'è comprensibile alla questione identitaria. Tutte le recite includevano monologhi e dialoghi recitati dagli alunni in diverse lingue; insieme al francese, è l'italiano la lingua che compare con maggior frequenza, seguita poi dal turco, dall'ebraico e in rare occasioni dallo spagnolo. Spesso sono gli stessi dialoghi che invitano a riflettere anche il pubblico sulla necessità di imparare le lingue straniere o, al contrario, di concentrarsi sulla lingua dei padri. Un anonimo cronista, dopo aver assistito ad una di queste dispute, commenta:

Los juzgadores (¿por qué dos? ¿y si no estaban de acodro?) decidieron que cale [hay que] pensar a las lenguas extranjeras que mos ayudan a hacernos una posición; ma que cale [hay que] cuidar también por muestra lingua madre que mos acodra más de todo que semos jidiós. Si esta conclusión era dicha en español es seguro que ella sería más gustada de todos los visitadores, que no entendieron grande cosa siendo fue meldada en una lingua para ellos estraña. (Romero, 1983: 47-48)

⁶ Un'interferenza linguistica forse dovuta all'influenza del bagitto, ossia la parlata giudeo-spagnola della comunità ebraica livornese.

Le parole del cronista testimoniano che non si trattava solo di guardare al proprio futuro o al passato, ma anzi che la comunità sefardita avrebbe fatto meglio a prestare attenzione anche al presente, cercando un linguaggio il più possibile condiviso dalla maggior parte della comunità, anziché accettare con entusiasmo l'occidentalizzazione o, al contrario, trincerarsi dietro posizioni fin troppo tradizionaliste.

Il legame, presso le comunità sefardite orientali, fra espressione teatrale e opere di carità è talmente forte da far parlare, come fa Elena Romero, di "simbiosi teatro-fiesta de caridad" (Romero, 1969a: 201). Prima ancora, infatti, della diffusione di un sistema teatrale professionale, nelle regioni orientali si instaura un teatro che molti critici hanno definito "folk", popolare, nell'accezione di amatoriale. Se guardiamo alle caratteristiche generali del mondo teatrale sefardita, il sistema di produzione artistica è piuttosto artigianale: gli autori sono spesso gli stessi insegnanti delle scuole in cui le opere vengono messe in scena; gli attori sono il più delle volte gli alunni degli istituti; in alcuni casi si ricorre a compagnie teatrali esterne (e quindi a persone adulte, benché si insista molto nel sottolineare la giovinezza degli attori, definiti molto spesso come "mancebos"), ma sempre provenienti da un ambito amatoriale, senza veri e propri studi teatrali alle spalle. Le sale sono di solito spazi all'interno delle scuole o qualche sala cittadina prestata per l'occasione. Il pubblico varia a seconda della finalità dello spettacolo: se si tratta di recite delle alunne di un istituto femminile, quasi sicuramente gli assistenti saranno in misura maggiore donne; se si tratta di una rappresentazione legata a un evento di beneficenza, il pubblico sarà misto, ma vedrà la presenza delle personalità illustri e importanti della comunità e, in alcuni casi, della città.

Quello che a prima vista può sembrare un aspetto negativo, ossia la mancanza di professionalizzazione che caratterizza la scena teatrale sefardita, offre in realtà dei dati interessanti per lo studio che stiamo affrontando. L'assenza o per lo meno la scarsa presenza di una struttura organizzativa ben definita ha permesso a queste forme teatrali semi-improvvisate di godere di una libertà strutturale diversa da quella che un sistema teatrale istituzionalizzato prevede. Anche quando si mettono in scena autori noti (soprattutto i francesi, come Molière o Racine)⁷, in originale o in traduzione, le licenze che i registi si prendono nel creare la messa in scena sono molte, molto più che se si trattasse di una *performance* vera e propria. Il risultato, spesso, è uno spettacolo ibrido e ciò rappresenta un'innovazione propria del teatro sefardita "popolare".

Quasi per rispondere a un'esigenza del pubblico, più che a una urgente necessità estetica, molti spettacoli sono il frutto di una commistione tra brani tratti da un testo teatrale e aggiunte, cantate e musicate, di arie più o meno in voga in quel momento. Con una struttura che ricorda le funzioni teatrali della Spagna barocca, in cui ogni atto (*jornada*) veniva anticipato e seguito da uno spettacolo breve di varia natura (farsa, danza, ecc.), a cui veniva affidato il compito di rendere più piacevole l'esperienza teatrale (ricordo che una rappresentazione durava all'incirca quattro-cinque ore), anche nel teatro sefardita "popolare" si assiste ad una commistione di generi che crea uno spettacolo in cui le parti recitate e quelle cantate, seppur provenienti da opere diverse, si alternano. Ecco allora dove l'opera e l'operetta italiane fanno, timidamente e sempre in secondo piano, la loro entrata in scena presso i sefarditi orientali. Come già per l'apprendimento delle lingue, anche l'educazione musicale dei giovani ebrei era affidata ai maestri dei vari istituti scolastici presenti nelle comunità: si tratta, pertanto, anche in questo caso di una conoscenza elementare dei linguaggi musicali, finalizzata ad uno studio più gradevole e interessante per gli studenti.

Il 30 marzo 1900 il giornale di Salonico *La Époque* dà notizia dell'imminente messa in scena, presso il Teatro Edén, del dramma scritto e composto dal professor Puchareli [*sic*, forse

⁷ Sulla presenza e influenza della cultura francese nelle comunità sefardite (in particolare attraverso l'opera educativa dell'Alliance Israélite Universelle), cfr. Díaz-Mas (1989: 143-153), Kerem (1996) e Romero (1992b).

Pucciarelli] *La mancha de sangre* (Romero, 1983: 60-63). Puchareli, professore della scuola italiana Orfeo, viene descritto dal cronista (che si firma con il nome di *Sitri*), come “un musicante de grande merecimiento”, a guida sia della Società Filarmonica sia della Società Filodrammatica “La Bohem” (Romero, 1983: 60). Le due società sono composte da “numerosos mancebicos jidiós [y] mancebos pasionosos por el teatro” (Romero, 1983: 60), uniti da una finalità benefica, ossia ottenere dei fondi per l’associazione “Asistencia al Trabajo”. Ancora una volta, quindi, emerge il legame tra volontariato e slancio artistico di un gruppo di amatori della musica e del teatro. L’aspetto interessante però è dato dalla costruzione dello spettacolo, che “va contener un dramo, una comedia, pedazos escogidos de música, ecetre” (Romero, 1983: 61). La serata della rappresentazione viene descritta da un altro giornalista de *La Época*, D. Rogman, con toni entusiastici e, cosa per noi interessante, descrive lo spettacolo come un insieme di generi diversi, alternati: la rappresentazione si apre con un monologo comico recitato dal capo redattore de *La Época*, nonché vicepresidente dell’associazione “Asistencia al Trabajo”, Se. Samuel Sa’adi Haleví, seguito poi dalla messa in scena dal dramma vero e proprio: “Separada en los entreactos con pedazos... de música... dirigidos del se. Pucharelli [sic], hábil profesor de la Orfeo Italiana, vino representada *La mancha de sangre*, drama en italiano en tres atos” (Romero, 1983: 63). La serata prosegue con una commedia recitata dai signori Rosina Vernetza [sic, forse Vernazza] e Manfredo Pantaneli. Poiché non mi è stato possibile risalire alla trama del dramma, se si esclude la lingua di redazione, è impossibile dire se l’opera abbia qualche legame con l’Italia. È chiaro però che, nonostante il dramma venga recitato in italiano, il pubblico non sembra essere frenato dalla difficoltà linguistica; ancora una volta sono i commenti apparsi sui giornali sefarditi a confermare che lo spettacolo fu un successo e alla serata parteciparono le persone più influenti della città (Romero, 1983: 64).

Il teatro è quindi percepito non solo come un luogo ricreativo e educativo per la comunità sefardita, ma anche come una vetrina per la società altoborghese di Salonico; il testo o la musica passano in secondo piano: non sembrano avere molto peso, almeno a giudicare dal poco spazio che viene dato loro nelle cronache giornalistiche, la cui attenzione si concentra sul successo (quasi mai si parla di insuccessi) dello spettacolo, decretato dalla partecipazione del pubblico (la vendita dei biglietti d’ingresso). Anche quando si parla delle qualità artistiche degli attori e della regia, si tratta sempre di considerazioni di circostanza, che hanno lo scopo di mettere sotto una buona luce i pregi dell’iniziativa benefica di turno. Così è anche per l’operetta *Las güérfanas*, portata in scena nel 1903 presso la “Escuela de Hijas Italiana” di Salonico da un gruppo di alunne che “se hicieron mucho aplaudir”, grazie anche alla direzione del “bravo maestro” Arturo Corti [sic] (Romero, 1983: 93). Lo spettacolo, che aveva ottenuto l’alto patronato del console italiano, è quasi sicuramente l’opera con libretto di Giuseppe Calenzoli e Pietro Lastrucci e musica di Ettore De Champs intitolata *Le orfanelle: operetta in prosa e musica per giovinette* (1879), nata per essere usata come strumento educativo in collegi ed istituti scolastici. La collaborazione italiana prosegue, qualche anno dopo, nel 1915 con gli aiuti economici concessi dal console italiano e dalla Società Dante Alighieri di Salonico per la messa in scena di un’altra opera melodrammatica, molto simile alla precedente: si tratta di *Las dos güérfanas*, ossia *Les deux orphelines* (1874), scritta dai francesi Adolphe d’Ennery e Eugène Cormon. Anche in questa occasione, l’opera viene recitata in italiano e ciò non viene percepito come un ostacolo per la comprensione da parte del pubblico (Romero, 1983: 287-288), mentre lo stesso non può dirsi per le opere interpretate in ebraico o in *yiddish* davanti ad un’*audience* sefardita. È il caso delle opere di Ottolenghi a cui si è accennato sopra, scritte originariamente in ebraico, o del dramma *Der Dibbuk* (1917) di Shalom Ansky la cui messa in scena, avvenuta a Salonico nel 1933, seppur accolta con entusiasmo dal pubblico sefardita, risulta abbastanza difficile nella comprensione sia per le difficoltà linguistiche (l’opera viene rappresentata in

originale, ossia in *yiddish*), sia per i ripetuti riferimenti alla tradizione ashkenazita, che gli spettatori faticavano a comprendere appieno (Romero, 1983: 428-429).

Oltre a Ottolenghi, gli unici due autori italiani di fama europea che si affacciano sul panorama sefardita sono Vittorio Alfieri e Giacomo Puccini. Del primo viene messa in scena, nel 1909, la tragedia *Saul, rey de Israel*. Si tratta in realtà di una rivisitazione dell'opera di Alfieri da parte di Yosef Herrera, direttore del *Cercle des Intimes* di Salonico che, "siguiendo la inspiación de moldes franceses e italianos, compuso en judeoespañol algunas obras de tema bíblico" (Romero, 1969a: 196). Seguendo il gusto del tempo, Herrera intercala parti cantate nelle parti recitate; l'adattamento ebbe tanto successo che alcune canzoni contenute nel dramma divennero famose tra il pubblico sefardita, come il canto di David davanti a Saul, che diventò un canto popolare indipendente dall'opera di Herrera (Romero, 1969a: 196). Fino ad ora abbiamo visto che le motivazioni che si celano dietro le rappresentazioni teatrali sono essenzialmente didattiche (le opere di Mose Ottolenghi) o edificanti (muovere a compassione il pubblico per renderlo più sensibile alle necessità della comunità, come nei casi dei melodrammi sulle giovani orfanelle). *Saul* viene scelto, invece, insieme ad altri drammi di tono simile, per il legame che la storia ha con l'identità ebraica. Non è un caso che, immediatamente dopo l'inizio della Rivoluzione dei Giovani Turchi (1908) si sviluppino anche all'interno delle comunità sefardite orientali posizioni che chiamano al cambiamento. Anche il teatro prende parte al dibattito sulla futura identità ebraica e, parallelamente al rafforzarsi dei partiti politici socialisti e sionisti, il sipario diventa uno spazio di riflessione su di sé, sulle proprie origini e sul futuro (Romero, 1992a: 298). In quest'ottica può essere letto il successo del *Saul* di Herrera, che viene rappresentato a più riprese in diversi teatri; scrive l'anonimo giornalista de *La Nación*: "Piezas tan interesantes como Saúl [...] irán remenear los sentimientos nacionales que vivirán en cada corazón de jidió verdadamente atado a sus tradiciones" (Romero, 1983: 185).

L'unica vera opera lirica italiana che viene registrata nella stampa sefardita e, quindi, presumibilmente, una delle poche ad essere rappresentata presso le comunità orientali è *La bohème* di Giacomo Puccini, messa in scena dalla compagnia Castellano per la Società di Beneficenza Italiana il 29 dicembre 1904 presso lo Sporting Club di Smirne (Romero, 1983: 119). La notizia, la sola che riporta la presenza dell'opera di Puccini, è molto scarna e, oltre a dar conto de *La Bohème*, riferisce la messa in scena de *La juive* di Jacques Fromental Halévy e Augustin Eugène Scribe.

Purtroppo le informazioni sulla ricezione del genere operistico italiano nelle comunità sefardite partono e si fermano qui. Eppure l'opera non era sconosciuta presso l'Impero Ottomano; anzi aveva goduto delle attenzioni e dei favori dei sultani Abdulhamud II (1725-1789) e Selim III (1789-1807). Al veneziano Bartolomeo Giustiniani si deve la costruzione, nel 1839, del primo teatro moderno in Turchia, a Beyoglu/Péra, adatto ad ospitare sia opere teatrali sia opere liriche (Yöre, 2011: 59); e ancora ad un altro italiano, Gaetano Mele, si deve il merito di aver costruito, contemporaneamente a Giustiniani, la prima *Opera House* di Istanbul e il Teatro Bosco (poi *Théâtre de Péra* ed infine Teatro Naum) (Meystan, 2011: 103-113). Adam Meystan afferma addirittura che, intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, "theatres began popping up in other districts of Istanbul" (2011: 115). La lista delle opere in cartellone nei principali teatri ottomani è nutrita: di Gaetano Donizetti vengono allestite *Belisario*, *Don Pasquale* e *Maria di Rohan*, di Gioacchino Rossini *Il barbiere di Siviglia*, di Giuseppe Verdi *Macbeth*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto* e *Giovanna D'Arco*, di Vincenzo Bellini *La sonnambula* e *Norma*, di Ruggero Leoncavallo *I Pagliacci*, a cui andrebbero aggiunte numerose opere francesi (Yöre, 2011: 60-63).

Torniamo quindi alla domanda iniziale: come mai questa costante assenza dell'opera e dei drammi italiani nel panorama teatrale sefardita? La prima risposta è di ordine pratico: il regime di monopolio che reggeva il mondo operistico nell'Impero Turco. Era infatti lo Stato a

concedere ai privati la possibilità di costruire le sale e il diritto di portare in scena le opere provenienti dall'estero. Per quanto riguarda Costantinopoli/Istanbul, il monopolio dell'opera lirica era stato concesso ai fratelli Michel e Joseph Naum (gli stessi proprietari dell'omonimo teatro); di conseguenza era proibito agli altri impresari di rappresentare una qualsiasi opera, senza aver ottenuto prima il beneplacito dei fratelli Naum, che difficilmente cedevano alle richieste⁸. È presumibile, quindi, che le difficoltà materiali ad ottenere i permessi e a gestire un'impresa di questo tipo fossero un buon deterrente per limitare l'interesse attivo degli impresari sefarditi; eppure, dopo la Prima Guerra Mondiale, afferma Elena Romero che "casi todas las salas de espectáculos de Salónica estaban en manos judías [...]; también lo eran los teatros «ande jugavan trupas de operettas griegas y, mutchas veses, francesas y italianas»" (Romero, 1969a: 203). Di nuovo quindi, come mai, anche davanti alla possibilità di mettere in scena delle opere liriche, non sono rimaste molte tracce dell'attività operistica presso le comunità sefardite? La motivazione può essere interna alle comunità anziché esterna: fin dalle loro origini, le forme teatrali sono state osteggiate dalle autorità religiose ebraiche. Romero intitola significativamente un paragrafo della sua panoramica sul mondo teatrale sefardita con "La lucha por el teatro", perché in effetti, ricostruendo la storia di questo genere artistico, sembra di assistere a una vera e propria lotta per l'esistenza. Scrive Romero: "De forma general todos los grupos de actores aficionados del mundo sefardí tuvieron que luchar contra problemas de todo tipo, siendo quizás uno de los más graves la oposición frontal que en ocasiones plantaron al teatro las autoridades civiles y religiosas de algunas comunidades" (Romero, 1992a: 303).

I famosi versi del poeta Abraham ben Ezra sembrano confermare la distanza, direi culturale, tra un'espressione popolare come il teatro e la tradizione artistica ebraica legata alla religione:

Gli arabi cantano dell'amore e del piacere,
I cristiani della guerra e della vendetta,
I greci della saggezza e degli enigmi,
Ma il canto d'Israele è per il Signore degli Eserciti. (in Idelsohn, 1994: 281)

Studiando le origini della musica popolare ebraica (ma è un concetto che, credo, può essere esteso anche alla rappresentazione teatrale), Abraham Zvi Idelsohn afferma che essa

come la vita degli ebrei negli ultimi duemila anni, si è sviluppata all'ombra della religione e dei valori etici. [...] La musica popolare ebraica acquistò sempre più un carattere etico-religioso strettamente collegato con i temi del dolore e della speranza di un popolo, finché divenne lo specchio dei valori spirituali della cultura ebraica diasporica. (1994: 280)

A proposito della nascita del teatro ebraico, Miriam Camerini, studiosa del teatro e regista teatrale, in una interessante conferenza sulle origini di questa espressione artistica esordiva così: "La cultura ebraica, in maniera pragmatica, non si domanda a cosa serva il teatro, bensì, dall'inizio dei tempi, prende atto della sua esistenza e dice: «Giacché esiste, vediamo come dargli una funzione etica»"⁹. Da questo punto di vista, si possono meglio comprendere le parole del poeta Ezra: mentre le altre culture hanno riservato alla musica e al canto il compito di narrare storie, la cultura ebraica ha impiegato questi strumenti come

⁸ Per una più esauriente descrizione delle normative che reggevano i monopoli degli spettacoli e i contrasti tra i fratelli Naum e i loro concorrenti, cfr. Meystan (2011: 391-393).

⁹ Miriam Camerini, "Dalla sinagoga al palcoscenico. Habima: il primo teatro ebraico moderno", conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Verona in occasione de *Il sipario e la stessa. Giornata di studio sul teatro spagnolo ed ebraico*, a cura di Andrea Zinato, Verona, 02/05/2013.

espressione del divino¹⁰. In virtù del forte legame tra le due sfere (cultura e religione), le frizioni per ostacolare lo sviluppo di generi laici sono state costanti. Con questi presupposti, è facile comprendere come un genere come quello teatrale non religioso abbia avuto una vita difficile. Non sorprende quindi che il primo, acerbo, esempio di melodramma ebraico sia stato un *Purim Spiel* eseguito, nel 1708 a Francoforte, con accompagnamento musicale (Idelsohn, 1994: 342); allo stesso modo, non deve stupire che uno dei padri dell'operetta ebraica, Abraham Goldfaden (1840-1908), abbia trovato la spinta che porterà, nella seconda metà dell'Ottocento, al rinnovamento del genere proprio nel seguire un'esigenza di tipo morale-religiosa, ossia la necessità di far riscoprire alle comunità ebraiche a lui vicine, che sembravano aver perso memoria della loro storia, le proprie origini e, quindi, la propria religione. A proposito di Goldfaden scrive Idelsohn:

Questo era il pensiero di Goldfaden quando concepì l'idea di creare un teatro ebraico, melodramma od operetta. Il dramma ebraico non è una novità di Goldfaden [...]. E neppure il teatro ebraico è un'innovazione di Goldfaden [...]. Tuttavia nell'Europa orientale non c'era traccia di una tradizione simile e quando Goldfaden iniziò, non aveva sotto mano né attori né palcoscenico. [...] Per mancanza di preparazione musicale, Goldfaden in realtà scrisse dei drammi inframmezzati di canzoni, in forma di *couplets*, arie e cori, con un accompagnamento orchestrale assai elementare [...]. Goldfaden prese le sue melodie da tutte le fonti possibili: dalla musica sinagogale, dai canti popolare ebraici, ucraini e rumeni, usando inoltre brani di *couplets*, marce, opere e *pots-pourris* francesi, italiani e russi. (1994: 349-350)

La descrizione che Idelsohn fa di Goldfaden è interessante perché, per molti aspetti, disegna un profilo che è adattabile anche al mondo sefardita d'area ottomana. Come abbiamo visto negli esempi precedenti, la scena teatrale sefardita è caratterizzata dalla presenza di autori-educatori, mossi da finalità pedagogiche o caritatevoli, spesso con una formazione artistica approssimativa, così come amatoriale è la preparazione dei collaboratori con cui allestiscono le opere in cartellone; spesso si tratta degli stessi alunni delle scuole in cui gli autori lavorano o, nel migliore dei casi, di giovani amanti del teatro che si offrono come attori non professionisti. Come per Goldfaden, la formula più congeniale è quella che unisce le parti recitate alle parti cantate. Non lascia sorpresi, quindi, leggere sulla stampa sefardita una cronaca entusiastica dedicata alla messa in scena di una delle opere più famose di questo autore, *Sulamit*, avvenuta a Salonico nel 1925. L'autore della cronaca, tal *Hayim*, non dubita a inserire Goldfaden fra i tre migliori autori della letteratura ebraica, e se i primi due, ossia Abraham Mapú e Zeev Ya'abis, vengono considerati gli esempi massimi della prosa, Goldfaden è l'inarrivabile rinnovatore del genere drammatico:

Goldfaden buscó de relevar el teatro jidió que se topaba en un muy negro estado. [...] Él quiso crear una literatura nueva y él reusó al tanto que le era posible de reusir. Ma él, sabiendo que non era posible de relevar al teatro jidió en una tierra que no es judía, raportó la acción de su opereta en Erez Israel. (Romero, 1983: 337)

¹⁰ Scrive Enrico Fubini: "Nel mondo cattolico e protestante vi è una linea di demarcazione piuttosto netta, sia nella musica colta, sia nella musica popolare, tra ciò che è religioso e ciò che è profano, tra canto liturgico e canto popolare, tra musica fatta per il culto e musica intesa unicamente come fine a se stessa, concepita solamente per il diletto dell'ascoltatore. Tali categorie tendono molto spesso a confondersi nella tradizione ebraica" (1990: 162).

Ma l'elogio non si ferma qui e prosegue: "Él quiso hablar con la alma. Los vierbos se habían escapado; y él así compuso su opereta en la cuala la música, que es el lenguaje de la alma, ocupa un primo lugar" (Romero, 1983: 338). Il cronista sottolinea, in un lungo ed emozionante passaggio, l'importanza della musica nella cultura ebraica: Goldfaden, ci dice *Hayim*, non fu l'inventore della musica ebraica, prima di lui c'erano stati Halévy, Gustav Mahler, August Strindberg, ma al creatore dell'operetta ebraica va il merito di aver recuperato l'eredità musicale nata nelle sinagoghe: "En la historia de la música judía nosotros topamos que ella tuvo una sola influencia. Ella nació en el bet hamidrás [sinagoga]. Aquellos que la crearon fueron jidiós que venían rogar al Dio y demandar perdón por sus pecados" (Romero, 1983: 338). Il merito di Goldfaden, a detta di *Hayim*, è proprio quello di aver unito la tradizione ebraica con il suo presente, creando un mezzo espressivo nuovo, in grado di parlare con freschezza ritrovata al suo pubblico. Il cronista arriva ad attribuire alla messa in scena di *Sulamit* un significato che va oltre la valutazione estetica: "[La rappresentazione di *Sulamit* ha dimostrato che] el pueblo jidió no es solamente un pueblo comerciante envuelto en el materialismo, ma que él también tiene una literatura hermosa y espléndida, más hermosa y más espléndida puede ser que cualquier literatura" (Romero, 1983: 339).

In conclusione, la presenza artistica italiana sembra essere stata molto timida nelle comunità sefardite orientali; eppure le cronache giornalistiche sono disseminate di riferimenti alla nostra cultura teatrale e musicale. L'impossibilità di fornire un quadro esauriente della ricezione dell'opera lirica italiana non può che essere uno stimolo per continuare la ricerca; credo infatti che questa assenza non sia da imputare in toto agli ostacoli che sono stati commentati in precedenza, credo invece che ci troviamo davanti ad una difficoltà di tipo informativo: quelli che nelle cronache sono solo riferimenti indiretti al *corpus* operistico e teatrale italiani, necessitano di ulteriori ricerche, che permettano di identificare in maniera chiara i testi che venivano utilizzati per le recite scolastiche e le rappresentazioni semi-professionali; purtroppo spesso si trattava di materiali "usa e getta", non nati per essere conservati e archiviati, ma ciò non toglie che, tra i ricordi di famiglia, negli archivi dei giornali o delle stamperie, ecc., qualcosa sia sopravvissuto al passare del tempo e dei disastri delle guerre e che abbia solo bisogno di essere visto con uno sguardo nuovo¹¹. Se, infatti, la presenza e l'influenza francesi hanno ricevuto una grande attenzione da parte della critica accademica che si occupa dello studio delle comunità sefardite orientali, lo stesso non si può dire della cultura italiana. Per citare un solo esempio, mentre sulla storia e l'importanza del lavoro svolto dall'Alliance Israélite Universelle esiste una cospicua bibliografia, lo stesso non può dirsi delle associazioni culturali e benefiche italiane presenti ed attive in quegli stessi territori¹². Nelle cronache giornalistiche vengono citati i vari circoli italiani, l'Istituto di Madame Poli, l'Istituto Orfeo, l'associazione Dante Alighieri, ecc., eppure la bibliografia critica sulle attività svolte da queste realtà è esigua. Sarebbe inoltre di estrema utilità incrociare i dati sull'argomento forniti dalla stampa sefardita e da

¹¹ Si veda, ad esempio, il recente studio di Clementi e Toliou sulle conseguenze delle leggi razziali e le successive deportazioni dei membri delle comunità ebraiche nel Dodecaneso italiano, studio basato sulla riscoperta, avvenuta nel 2013, dell'archivio dei Carabinieri Reali a Rodi, per decenni rimasto inaccessibile (Clementi, Toliou, 2015).

¹² A titolo di esempio, cito alcune affermazioni dallo studio di Sami Sadak sulle diverse influenze musicali che hanno interessato il repertorio sefardita; come si può vedere, mentre viene giustamente messa in luce l'influenza dell'Alliance Israélite nel processo di cambiamento, anche culturale, delle comunità, manca un riferimento diretto alla commistione con la tradizione musicale italiana: "Les processus de mutation sociale, le démemberment de l'Empire ottoman et les nouveaux exils ont inévitablement affecté l'identité musicale des Judéo-Espagnols. C'est ainsi que, dans certaines *kantigas* judéo-espagnoles, nous découvrons des airs d'opéra du XIXe siècle, des *zarzuelas*, des opérettes, ou des rythmes de fox-trot, de tango ou de valse. À partir du début du XXe siècle, les communautés séfarades, influencées par le système éducatif de l'Alliance Israélite Universelle, introduisant le mode de vie à la *franca* et la culture française, ont été également sensibles à des traditions européennes comme le chant en canon, les fanfares et la musique de troupes de music-hall" (Sadak, 2007: 238).

quella ottomana coeva: così si potrebbe arrivare ad avere un quadro generale della presenza della cultura italiana in quell'area geografica.

Il teatro e l'opera erano e sono strumenti che, come l'aria, valicano le frontiere linguistiche e religiose, è quindi possibile che uno sguardo d'insieme su mondi che condividevano per lo meno lo stesso territorio riesca a far emergere, in maniera più uniforme, la presenza artistica italiana nel mondo ottomano.

Bibliografia

- BOROVAYA, Olga (2012) *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press.
- CLEMENTI, Marco e Eirini TOLIOU (2015) *Gli ultimi ebrei di Rodi. Leggi razziali e deportazioni nel Dodecaneso italiano (1938-1948)*, Roma, Derive Approdi.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1989) "Influencias francesas en la literatura sefardí: estado de la cuestión" in Paloma Díaz-Mas, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 143-153.
- FUBINI, Enrico (1990) "Musica ed ebraismo nel Novecento" in Marco Brunazzi e Anna Maria Fubini, edd., *Ebraismo e cultura europea nel '900*, Firenze, Giuntina, pp. 161-167.
- IDELSOHN, Abraham Zvi (1994) *Storia della musica ebraica*, Firenze, Giuntina.
- KEREM, Yitzchak (1996) "The Greek-Jewish Theater in Judeo-Spanish, ca. 1880-1940", *Journal of Modern Greek Studies*, 14, pp. 31-45.
- MEYSTAN, Adam (2011) "A Garden with Mellow Fruits of Refinement". *Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul (1867-1892)*, Budapest, Central European University, tesi inedita.
- PANICO, Patrizia (2003a) "La scozzese di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola", *Artifara*, 3, luglio-dicembre, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/sefardita.asp> (25/07/2016).
- (2003b) "La scozzese di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola. Note sul testo" *Artifara*, 3, luglio-dicembre, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/sefardita2.asp> (25/07/2016).
- (2003c) "La Escocesa. Edizione di Patrizia Panico", *Artifara*, 3, luglio-dicembre, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/goldoni.pdf> (25/07/2016).
- ROMERO, Elena (1968) "Teatro judeoespañol aljamiado: adiciones bibliográficas", *Sefarad*, 28, 2, pp. 403-408.
- (1969a) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 29, 1, pp. 187-212.
- (1969b) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 29, 2, pp. 429-440.
- (1970a) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 30, 1, pp. 168-176.
- (1970b) "El teatro entre los sefardíes orientales", *Sefarad*, 30, 2, pp. 483-508.
- (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*, Madrid, Instituto "Arias Montano".

- (1983) *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, Madrid, Instituto "Arias Montano".
- (1992a) *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.
- (1992b) "Más teatro francés en judeoespañol", *Sefarad*, 52, 2, pp. 527-540.
- (2006) "Nueva bibliografía de obras de teatro sefardíes", *Sefarad*, 66, 1, pp. 183-218.
- SADAK, Sami (2007) "Transculturalité et identité musicale dans les répertoires judéo-espagnols", *Cahier d'ethnomusicologie*, 20, pp. 229-242.
- STERN, Charlotte (1984) "The Sephardic Theater of Eastern Europe: Literary and Linguistic Perspectives", *Romance Philology*, 37, 4, pp. 474-485.
- YÖRE, Seyit (2011) "Kültürlesmenin Bir Parcasi Olarak Osmanlı da Operanın Görünümü / View of the Opera in the Ottoman Empire as a Part of Acculturation", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3, 2, pp. 53-69.

