

Curatore:

Noemi Tiberio

Titolo della ricerca:

Teatro Habima in Italia

Periodici presi in esame:

“Comoedia” (anni 1919-1932)

“Controcorrente” (anni 1928-1932)

“Il Convegno” (anni 1920-1925)

“Corriere della Sera” (ottobre 1929)

Cronache del Teatro di S. D’Amico (anni 1929-1955)

“Il Dramma” (anni 1928-1933)

“Nuova Antologia” (1926-1930)

“Le Scimmie e lo specchio” (1926)

“La Stampa” (ottobre 1927)

Trent’anni di cronaca drammatica di R. Simoni (1927-1932)

“La Tribuna” (settembre, ottobre 1929)

Biblioteche:

Biblioteca Burcardo (Roma)

Biblioteca nazionale centrale di Roma

Titolo degli spettacoli presi in esame:1) *Dybuk*2) *Il tesoro*3) *La corona di David*4) *Golem*5) *L’Ebreo errante***Tabella riassuntiva dei dati:**

| Data (anno.mese.giorno) | Nome del periodico | Annata rivista | Titolo dello spettacolo | Autore dell’articolo | Titolo dell’articolo |
|------------------------------------|-------------------------------|---------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--|
| 1929.09.25 | La Tribuna | | Dybuk | Silvio D’Amico | Dibbuk |
| 1929.09.27 | La Tribuna | | Il tesoro | Silvio D’Amico | « Il tesoro » di Scholem Aleichem |
| 1929.10.01 | La Tribuna | | La corona di David | Silvio D’Amico | «La corona di David » di Calderón |
| 1929.10.08 | La Stampa | | Dybuk | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino |
| 1929.10.09 | La Stampa | | Dybuk | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>Habima</i> |
| 1929.10.10 | La Stampa | | Golem | f.b. (Francesco bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>Golem</i> |

| | | | | | |
|------------|---------------------|------------------|---------------------|---------------------------------|---|
| 1929.10.11 | La Stampa | | La Corona di Davide | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>La Corona di Davide</i> |
| 1929.10.12 | La Stampa | | L'Ebreo errante | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>L'Ebreo errante</i> |
| 1929.10.15 | Comoedia | Anno XI n. IX | | Giacomo Lwow | "Habima" il teatro d'arte ebraico |
| 1929.10.16 | Corriere della Sera | | Dybuk | Renato Simoni | Dybuk |
| 1929.10.20 | Corriere della Sera | | Il tesoro | Renato Simoni | Il tesoro |

MATERIALI

| | | | | | |
|------------|------------|--|-------|----------------|--------|
| 1929.09.25 | La Tribuna | | Dybuk | Silvio D'Amico | Dibbuk |
|------------|------------|--|-------|----------------|--------|

Scritto in *yiddish*, è stato ritradotto, dalla Habima, in ebraico [traduttore, Chajim Nachman Bialik]; né si può dire che perciò le sue parole ci sian divenute più incomprensibili di quanto già fossero. Ma ormai si sa da che nasce questa moda contemporanea, d'ascoltare in teatro opere in lingue sconosciute; nasce dal fatto che la loro interpretazione scenica è sempre più ampiamente musicale e visiva, andando a sciogliersi nella pantomima e nel balletto. Questa tendenza, com'è noto, è tipicamente russa. E caratteri d'arte russa meglio che ebraica (di cui in ogni modo sarebbe difficile parlare, anche perché gli Ebrei non hanno mai avuto, fino a mezzo secolo fa, un teatro) son quelli che ci han colpito, ancora una volta, nella recitazione di questi interpreti russi: Ebrei, ma originariamente diretti, come pure si sa, da un cristiano, Eugenio Vachtangov. Anzi è degno di nota che anche l'edizione parigina di questo stesso *Dibbuk* sia stata l'opera d'un noto *metteur en scène* cattolico, il Baty [1927]. Quell'accorta violenza di scene e di trucature, quelle continue, scaltre e mirabili composizioni plastiche, quella cura sapiente di luci e d'ombre, tutte col loro perché, quel raffinato e inesauribile contrappunto nelle voci, nelle grida, nelle risa, nei gemiti, nei respiri, ai nostri gusti più semplici posson riuscire esasperanti. Ma presto, attraverso accorgimenti, un'atmosfera si crea; e il momento che deve prenderci non si fa aspettare. Sospira allora, fra i cenci e le parole rauche e i gesti grotteschi, la vecchia anima d'Israele; i canti e le nenie s'inseguono e si perdono dandoci echi d'infinito; l'umanità si palesa dietro la fissità delle maschere; scoppia la tragedia. Per noi, più ancora che nelle scene magiche del terz'atto, l'incanto supremo è stato quello del secondo, davanti al quadro dell'indicibile purità della sposa, l'attrice Rowina, strisciata dal rabbrividente contatto dei mendicanti che le brulicano attorno e la brancicano e la contaminano, come animali immondi.

| | | | | | |
|------------|------------|--|-----------|-------------------|---|
| 1929.09.27 | La Tribuna | | Il tesoro | Silvio D'Amico | « Il tesoro » di Scholem Aleichem |
|------------|------------|--|-----------|-------------------|---|

Stavolta abbiamo avuto una farsa. Quell'elemento grottesco, che anche nello sfondo dei più cupi fra questi drammi ebraici non manca mai, qui è venuto in primo piano. Israele miserabile e oppresso aspetta sempre, come dicono sia sua abitudine, la salute dal di fuori; attesa messianica, ma qui non si tratta di redenzione e riscatto, si tratta di monete d'oro. È un piccolo e povero villaggio di straccioni ebrei, che si consola della sua povertà con la leggenda d'un tesoro, nascosto nel cimitero fin dal tempo di Napoleone, e che, scoperto, farà tutti ricchi.

La vicenda dei tre atti rappresenta appunto il falso allarme che nasce da un napoleone trovato in mano a un ragazzo, Izik, il quale giura d'averlo rinvenuto al cimitero. In realtà l'ha sgraffignato a una certa vedova Elka, che pare abbia il compito d'assordare la gente per tutti e tre gli atti con le sue strida disperate. Un poliziotto che arriva a far giustizia del furto è fatto tacere, con l'intesa che sarà messo a parte anche lui della scoperta. Intanto, si sa che la costruzione d'un nuovo tronco di ferrovia dovrà attraversare il villaggio, e passare sul cimitero: Israele grida alla profanazione, e si mette di buzzo buono a sollecitar le ricerche del tesoro. E affinché il brutto e vecchio Idel, padre del ragazzo, consenta ad Izik di indicare il luogo dove trovò la moneta, si fa una specie di sacrificio umano: ossia gli si promette in sposa Ester, una fanciulla che sarà così immolata al bene di tutti. Ma ecco arrivare, proprio come direttore dei lavori ferroviari, il cugino di Ester, Benia, reduce dall'America, dove ha imparato a dire *all right*, e ad andare per le spicce. Qui l'intrigo s'arruffa alquanto, Benia combina una beffa colossale; e quando tutto il villaggio a notte si reca al cimitero per cercare il tesoro, Benia fa parlare i morti, spaventando i vivi, mandando all'aria le loro cabale, e prendendosi per sé la bella cugina in sposa, che è, si capisce, il vero tesoro. Il vecchio Idel sposerà Elka la strillona, e così via.

Abbiamo assistito a questa farsa con indicibile gusto. E pensiamo con qualche invidia a quanto debban divertirsi, in Russia o in Palestina o altrove, quegli Ebrei che sanno l'ebraico, a spettacoli di questo genere, per noi ridotti a mera pantomima. Altre volte s'è fatto intendere che alla nostra sommaria ignoranza riesce difficile distinguere, nelle interpretazioni dell'Habimah, quanto vi sia di russo, e quanto d'ebraico: ma, stracci e cantilene a parte, è evidente che il loro punto d'origine è il paese di Diaghilew. Fatte, s'intende, tutte le debite differenze, ritroviamo in questi artisti, ossia negl'individui e nelle loro prodigiose composizioni d'insieme, la stessa bravura artefatta e impeccabile, la stessa agilità d'acrobati, la stessa virtuosità di danzatori, la stessa potenza di mimi. Sia che una vecchi cerchi una moneta perduta, sia che un ragazzo legga una lettera, sia che un marmocchio dondoli il capo nel sonno, è la stessa, saporita, raffinata, quintessenziata stilizzazione, tenuta per miracolo sull'orlo del meccanismo marionettistico senza cadervi decisamente mai. Lo spettacolo è tutto dominato da un ritmo segreto, che regola ogni gesto e ogni nota e ogni fiato, ma con un'aerea levità. E i tre quarti delle trovate, di cui ogni scena abbonda, sono di natura visiva. Arte, insomma, contemporanea e parente della pantomima cinematografica: ma con in più la felicità dei colori, e dei suoni autentici, e dei corpi vivi.

Anche iersera, dunque, molti applausi e chiamate alla fine dello spettacolo. Oggi *L'ebreo errante* di Pinsky, e domani una replica assai desiderata, a prezzi popolari, del *Dibbuk*: dramma che ha il particolare vantaggio di poter esser letto in traduzioni italiane e francesi.

| | | | | | |
|------------|------------|--|-----------------------|-------------------|---|
| 1929.10.01 | La Tribuna | | La corona di David | Silvio D'Amico | «La corona di David » di Calderón |
|------------|------------|--|-----------------------|-------------------|---|

Se non sbagliamo questa *Corona di David* si intitola, nel testo spagnolo, *I capelli d'Assalonne*. Soggetto che Calderón ha tolto (e altro ora ha ridotto) dal secondo libro dei Re: ossia la storia dei turpi intrighi tra i figli di re David, Amnon, Assalonne e gli altri. Dall'oltraggio che Amnon fa alla sorella Tamar, dalla vendetta che Assalonne ne trae uccidendo il fratello, dalla ribellione dell'assassino contro il Re suo padre e dalla finale catastrofe del ribelle, il dramma mira soprattutto a esprimere un motivo, quello della cupidigia dei figli verso la corona paterna; gli atroci eventi che vi si succedono non sono, per essi, se non un pretesto ad arraffar quel segno di dominio, che poi tocca al superstite Salomone.

È superfluo avvertire che, nell'interpretazione offertane sabato sera dalla Habimah, sarebbe inutile cercare Calderón e il suo fato secentesco. Ebrei, questi attori hanno scelto lo schema del suo dramma, perché offriva loro un pretesto biblico; Russi, n'han profittato per darci un altro saggio di come essi intendano accostarsi, con mezzi moderni, alle figure consacrate dalla più venerabile tradizione. N'è risultato, per quanto possiamo giudicarne noi che non intendiamo la loro lingua, uno "spettacolo" d'uno stile solenne e, nei momenti più accessibili alla nostra comprensione, d'una vasta potenza.

Il procedimento tipicamente russo della loro scenografia è, al solito, semplicissimo: fondali neri, qualche elemento geometrico, e il compito di sottintender ambienti e suggerire spazi è interamente affidato alle luci e alla distribuzione dei rumori. Negli attori, le consuete truccature violente sino a sfiorare il grottesco; pose ieratiche e recitazione stilizzata e regolata su toni musicali, al punto di passare via via, insensibilmente, dal linguaggio parlato al canto, e viceversa. Si potrà discutere il metodo ma negarne la suggestione è difficile: specie per chi torni col ricordo al senso di repellente inadeguatezza provato troppe volte fra noi nell'assistere a interpretazioni di tragedie classiche, e perpetuamente oscillanti fra la banalità veristica e la gonfiezza retorica.

Nella figura di David, per esempio, costruita da quell'eccellente attore che è il Meskin, come un'ampia massa statuaria, la maestà del pastore di popoli e l'ingenuità nativa della sua sommessa e familiare comunione con Jehova presente furono una cosa sola. Joab il condottiero, ch'era il Bertonov, pareva uscito da un bassorilievo assiro o babilonese. Amnon disfatto dall'orrore della sua passione, Assalonne il perfido e Salomone l'ambiguo furon composti dal Finkel, dal Friedland e dal Viniar con tutti gli accorgimenti d'una raffinatezza gagliarda. Parrucche di seta, barbe di stoppa o di velluto, stoffe dai colori perversi; l'orgia d'un banchetto rappresentata con due strisce rosse sul fondo tenebroso, e alcuni uomini sdraiati; il brontolio d'una scoppiante rivoluzione reso con un incrocio di frasi mormorate.

Poi, nel centro del portentoso artificio s'è svegliata e rovesciata, tenera, languida, torbida, rossa, amorosa, violata, offesa, implacata e urlante vendetta, l'arte della Rowina, ch'era Tamar. Arte così consumata, da parer verità; ella è stata colomba, usignolo e lupa; s'è ritratta e s'è offerta; ha carezzato e ha implorato; ha trillato, ha parlato sommesso, eppoi levato strida da spaccare il cielo; tutto con un'indicibile sapienza sinfonica, creando una sola musica di quelle sue note melodiose e di quei suoi occhi di vampa e di quella sua fronte pura e di quelle sue braccia eloquenti, dagli atti inimitabili.

Il successo, specie dei quadri centrali dove appunto trionfò la Rowina, fu caldissimo. E stasera, con la replica a prezzi popolari della stessa *Corona di David* la compagnia prenderà congedo da Roma.

| | | | | | |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|------------------------|
| 1929.10.08 | La Stampa | | Dybuk | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|------------------------|

Questa sera, alle ore 21.15, come già è stato annunciato, il teatro di Torino inizia la sua quinta stagione con la prima delle poche rappresentazioni straordinarie che la Compagnia del Teatro ebraico Habima darà a Torino. Lo spettacolo inaugurale è il *Dybuk*, leggenda drammatica in 3 atti di S. Ansky, messo in scena dal defunto *régisseur Vachtangov*. Lo spettacolo è accompagnato da musiche di scena di J. Engei; le scene sono di N. Altmann; direttore di scena è J. Rubinstein e direttore delle musiche Fordhaus Bentzissy. Lo spettacolo è in abbonamento. La compagnia, come è noto, recita in ebraico e non in *jiddish*; in ogni caso il pubblico troverà modo di seguire la vicenda drammatica seguendone lo svolgimento sul programma appositamente compilato dal Teatro di Torino. La Direzione del Teatro avverte che sono ancora aperte le iscrizioni agli « amici del Teatro di Torino ».

| | | | | | |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|--|
| 1929.10.09 | La Stampa | | Dybuk | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>Habima</i> |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|--|

Si può dire di questa celebre Compagnia che la ricerca della perfezione e una straordinaria duttilità e ricchezza di mezzi scenici si convertono spesso, ai fini della comunicazione, in elementi negativi. Non v'è dubbio che ci troviamo di fronte ad un complesso di primissimo ordine; ma la raffinatezza, la padronanza di ogni più lieve risorsa espressiva, la sicurezza e precisione dei tocchi, sono tali da trattenere persino, come una veste stilistica troppo aderente, la naturale libertà dei moti e dell'invenzione scenica entro limiti squisitamente artefatti. Ogni effetto è ottenuto e sfruttato all'estremo; tutto ciò che si ha da dire è detto con una malizia minuziosa e sagace che quasi sconcerta. L'astuzia è qui pari all'intelligenza, alla comprensione, al fervore; diciamo meglio: in questa rappresentazione la tessitura coreografica segue con tanta esattezza l'intemperanza sensitiva dell'ispirazione, traduce con così vivo rilievo la brama di pittoresco, di colore, di emozionante evidenza che ha animato inscenatori e attori, si compone poi in così equilibrata misura, che noi non riusciamo più a scindere la suprema eleganza dell'artificio dalla innegabile e vivacissima sincerità dello spirito. Se a ciò si aggiunga che la leggenda rappresentata, il famoso « Dybuk » è di per sé un testo quasi nullo, saltuario, aneddótico, ci si può facilmente rendere ragione del perché assai raramente una autentica commozione abbia fatto presa sul pubblico. Gli episodi sono talvolta densi e patetici, ma l'atmosfera misteriosa e fascinatrice del dramma si forma sporadicamente, e tosto si scioglie: ciò che permane è la sapienza, l'abilità, l'armoniosa finezza dell'orchestrazione, e la lucidità dei toni e dell'interpretazione.

Si sa che in questo « Dybuk » sono descritti costumi, credenze, superstizioni, di un certo mondo ebraico; e che un misticismo strano, tormentoso, acceso e soffocato lo vivifica bizzarramente. Nel primo atto è forse più intensa e riuscita tale descrizione; perciò il primo atto ci è parso il migliore anche come realizzazione. Le storie meravigliose che, subito nella prima scena, sono narrate dai tre Batianin, assumono in poche battute, e attraverso un concerto di voci il più curioso e perfetto che immaginar si possa, un senso grandioso; esse proiettano sulla scena l'ombra di sogni giganteschi e allucinati, splendono nelle tenebre della Sinagoga come fantasmi evocati. Queste storie favolose sono un ottimo inizio: ed il tono suggestivo, a tratti affascinante, lo si ritrova anche dopo. Hanan colla sua brama di amore, col suo arcano soffrire, accentua lo spasimo di cose sovrumane che già circola e si propaga da una scena all'altra. Lo sconfinamento dalla realtà al sogno, l'intreccio dell'umano e del fantastico, trova ottime sottolineature nella melodia che accompagna quasi continuamente il discorso e che nella voce delle donne diventa vera esaltazione lirica. Ma nel secondo atto, un po' a motivo del testo, un po' perché l'inscenatura prende la mano e si sovrappone alla spontaneità e semplicità dell'emozione, questo calore di vita si va via via raffreddando. Il dramma dovrebbe farsi più terribile e appassionato, e si converte quasi in movimenti di balletto. Tutta la scena dei mendicanti e della loro danza con Lea, è con tanta misura e simmetria, è sospinta a tale gioco di contrasti, di luci, di atteggiamenti, è così voluta, da mutarsi in

mera exteriorità. La civetteria di un artificiosissimo stile scenico ha sostituito la scioltezza e la palpitazione dell'ispirazione poetica.

Al terzo atto le varie scene dell'esorcismo rialzano nuovamente il tono verso un'intravista e ognora fuggente poesia. Gli accenti sono nuovamente più intimi e significativi: si sfiora la tragedia con una abilità sorprendente. Non oseremmo dire che la si raggiunga. La Rowina nella parte di Lea trova ad esempio intonazioni superbe: lo strazio dello spirito di Hanan che è entrato nel suo corpo e si dibatte nella presa magica del rabbino esorcizzatore, è espresso dalla sua bella voce profonda di contralto, con violenza commoventissima. Ma come poi i suoi movimenti, la varietà sapiente e plastica dei suoi gesti, il suo tentennare pel palcoscenico diventa innaturale, quasi impacciato, per l'eccesso stesso della stilizzazione che vuole tutto esprimere con gesti ricercatissimi e che dovrebbero essere essenziali! Certo dobbiamo considerare la fatale coincidenza di un testo vuoto, difforme, squilibrato, con uno dei più equilibrati, armoniosi e sostanziosi complessi scenici, per chiarire e rettamente giudicare un così interessante e strano caso. Anzi solo attraverso tale considerazione, e tenendo presente l'eccesso di espressività cui il teatro russo (dal quale questo deriva) tende in genere e la glaciale raffinatezza di stile raggiunta da artisti coscienti e lucidi come questi, noi possiamo spiegarci perché ieri sera ci pareva ad ogni tratto di raggiungere una poesia ed una commozione incomparabili, senza che mai l'una e l'altra si determinassero in un autentico trasporto, in un infallibile entusiasmo.

Queste note frettolose ci sono state suggerite dalle perplessità che lo spettacolo di ieri sera suscitava ad ogni istante; ed è chiaro che, recitando la Compagnia Habima in una lingua a noi sconosciuta, solo di spettacolo si può parlare, di quegli elementi, cioè, di espressione e di exteriorità che uniti al vago ricordo del testo letto in una traduzione, potevano essere da noi afferrati.

Ad ogni modo ci pare di poter affermare che si tratta di una rappresentazione eccezionale, e che l'interesse che simili attori e simile messa in scena suscitano non possono certo esaurirsi in una sola serata. Noi ci troviamo senza dubbio di fronte ad artisti autentici, ad un'arte squisita, ricca e varia, ad una straordinaria originalità, fervida e animatrice: noi ci troviamo insomma di fronte ad un'alta manifestazione spirituale, ad un teatro ben degno della nostra ammirata attenzione. Il pubblico magnifico che gremiva la sala ha applaudito calorosamente. Questa sera « Golem » di Lefwik.

| | | | | | |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|---|
| 1929.10.10 | La Stampa | | Golem | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>Golem</i> |
|------------|-----------|--|-------|------------------------------------|---|

Rappresentazione a larghi tratti, squadrata, impressionante: una rozzezza di antica leggenda che si accende di stranissima luce in vari quadri schematici, elementari, pei quali circola un ampio e possente respiro. Golem, il brutto impastato d'argilla e animato dal rabbino Mahared con arte magica, ci è apparso veramente magico e bestiale; la sua terzietà informe e mostruosa, agitata a stento da pallidi bagliori spirituali, fremente di improvvise violenze dei sensi, ha avuto il colore del fango e l'inquietante palpito delle forze inspiegabili e misteriose che non ci è dato misurare. L'attore Messkin ha raffigurato il fiabesco personaggio con una così allucinante violenza, con un così netto distacco da ogni riferimento umano, lo ha saputo rendere così incumbente, pauroso, e meccanicamente vivo da suscitare subito una atmosfera di innaturali immagini e d'incubo feroce che si propagò poi per tutto l'eccezionale spettacolo. Golem, gigantesco e puerile, ha dato in tal modo l'esatta proporzione, il senso e la forma a questa bizzarra fantasia; accanto a lui gli altri personaggi furono piccoli e tremanti, al di sopra di lui sentivamo sospesi ineffabili e lontani misteri. La splendida scena della sua creazione, nel prologo, quando il rabbi, su di un poggio eccelso, in una penombra piena di baleni e di voci, gli comunica un'effimera vita, e pel cielo smisurato passano nuvole e ali invisibili, aveva già sospinto gli animi all'aspettazione del prodigio. Ma quando poi,

nell'atto primo, il rabbi eccita all'azione e domina colla sua trascendente volontà di mostro, l'apparizione è senza dubbio terribile e affascinante. Il segreto della fiaba è ormai vibrante; da un fosco medioevo di maniera le mitiche figurazioni ci vengono incontro, e noi le sentiamo vicine e inafferrabili, concrete e fittizie, enormi ed evanescenti come in un sogno.

L'aver saputo dare alla leggenda un alto rilievo; l'averne trovata i precisi e ineffabili rapporti col mistero dal quale è nata; l'averla resa presente e ossessionante nel nostro spirito come cosa fantastica e a un tempo intollerabilmente reale, è il grande merito dell'inscenatore. Nessuno può dire di aver sentito iersera un attore recitare la parte di Golem: personaggio e attore erano fusi in un'immagine meravigliosamente brancolante e palpitante, in un'immagine semovente e operante che sola ci è rimasta nella memoria. Ma le virtù dell'attore non sarebbero state sufficienti a darci tale perfetta sensazione se fossero rimaste isolate. Esse furono invece poste in armonia sapiente con tutta la rappresentazione. Golem, automa brutale, divenne in tal modo l'involontario animatore del dramma, suscitatore di arcane allusioni. In certi istanti le scene si svolgevano come reminiscenze di un tragico mondo sparito. Poiché tutti gli attori erano squisitamente e rudemente entrati nel gioco: essi erano i primi a crederci; il loro atteggiamento intorno all'evocato fantasma non era già dilettantesco, ma convinto, smarrito, pregno d'ombre e di tremore come l'animo di un bimbo che ascolta una fiaba. Questa loro convinzione, questa loro aderenza al testo, non poteva non effondersi in singolari suggestioni.

Dire ora che la « truccatura » dell'attore Messkin era perfetta, stupefacente, che le innumerevoli risorse « tecniche » di questa compagnia sono davvero eccellenti ci pare superfluo. Ci basta avere accennato allo spirito cui questi artisti sono sottomessi e dal quale sono ispirati. Il fare sciolto, aperto, tagliato a colpi di ascia nella migliore immaginazione leggendaria e popolare, ci è poi particolarmente piaciuto, per il suo saporoso e fondamentale candore. Il pubblico ha applaudito calorosamente. Questa sera *La Corona di Davide*.

| | | | | | |
|------------|-----------|--|---------------------|---------------------------------|---|
| 1929.10.11 | La Stampa | | La Corona di Davide | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>La Corona di Davide</i> |
|------------|-----------|--|---------------------|---------------------------------|---|

Gli attori dell'Habima ci hanno offerto ieri sera uno spettacolo che quasi si potrebbe dire a forti tinte: ampi pennellate, colori ricchi e accesi, uno stile scenico semplificato e tendente alla grandiosità drappeggiata dell'affresco, giochi di luce e atteggiamenti atti a colpire la fantasia popolare senza sottigliezze o finezze eccessive. Il dramma biblico si è svolto così, nella forte e incisiva recitazione dell'eccellente Compagnia, su di una tessitura teatrale quanto mai sciolta, facile ed evidente. Non sapremmo dire fino a qual punto l'atmosfera mirabile, il soffio misterioso e tragico dell'antichissimo poema siano stati realizzati, avendo qui le parole, senza dubbio, una precisa e decisiva importanza; ma, per quanto ci fu possibile comprendere, e cioè per quanto riguarda la mera esteriorità della rappresentazione, ci è parso che non tanto si sia raggiunta una poetica unità e concisione di evocazioni, quanto una piacevole e melodrammatica vivacità di spettacolo. Ci è parso, insomma, che non un'alta fantasia, ma una pittoresca varietà di immagini e di movimenti abbia retto e sostenuto il dramma. I costumi mettevano sul palcoscenico una nota quasi sfarzosa; le diverse combinazioni, i disparati raggruppamenti dei personaggi, il moto rapido o lento, le posizioni statuarie, illustravano, per dir così, le parole con un'ingenua baldanza che ricordava, a tratti, il fare, le mobili architetture ed il carattere di certe rappresentazioni popolari all'aperto: le figure giganteggiavano nelle vesti e nelle truccature, nient'affatto peregrine ma anzi di una gustosa rusticità, come se circolasse sul palcoscenico un'aria campagnola di « sacra rappresentazione ». Non dunque voci mistiche o toni preziosi, ma una corposa efficacia drammatica, sviluppata in fieri accenti e rudi contrasti. Questa sera: *L'Ebreo errante*.

| | | | | | |
|------------|-----------|--|-----------------|---------------------------------|--|
| 1929.10.12 | La Stampa | | L'Ebreo errante | f.b. (Francesco Bernardelli) | Al Teatro di Torino: <i>L'Ebreo errante</i> |
|------------|-----------|--|-----------------|---------------------------------|--|

Nello spettacolo presentatoci ieri sera dagli attori dell'*Habima* abbiamo rilevato notevoli disuguaglianze. Iniziato con vivacità arguta e pittoresca, con un movimento scenico vario e ricco di carattere, con alcuni concertati eccellenti (una scena di mercato in un'antichissima città orientale raggiunse rapidamente la più chiara, sonora ed evocatrice evidenza) esso abbassò poi il suo tono fino ad una totale monotonia e puerilità (gli scherni all'ignoto profeta nel secondo atto ci parvero alquanto scialbi e convenzionali) e si riprese poi, sollevandosi sull'ala di una commozione intensa, che vorremmo dire arcana, e toccando, nelle ultime scene, una magnifica altezza spirituale. Le lamentazioni, lo stupore estatico, il dramma mistico di tutto un popolo che attende una suprema rivelazione furono espressi con tocchi salienti, con accenti rudi, vasti e profondi, con una compostezza e intensità di atteggiamenti che fecero assurger lo spettacolo alla dignità di patetica ed eroica visione. La Rowina fu, al centro di questo sinfoniale crescendo, stupendamente tragica: la sua angoscia e la sua speranza, il suo tremore e l'incantata meraviglia e la delicata elevazione sentimentale, nell'imminenza del miracolo, ebbero dalla sua voce espressioni indimenticabili. Quest'attrice sa gridare, senza stonature e senza enfasi, parole misteriose che paiono veramente risuonare dalla profondità dei secoli; il suo pianto, le nenie o le preghiere ch'ella intona, gli impeti di rivolta, di disperazione o di ardore paiono a tratti suscitare l'orizzonte terribile del deserto, paiono propagarsi per lontananze ineffabili come terribili e dolci profezie. Intorno a lei il quadro si è composto ieri sera naturalmente in alcuni attimi di rara bellezza. Il che valse a riscattare tutta la rappresentazione che, come abbiamo detto, si era mantenuta per numerose scene alquanto banale. Ciò conferma forse le nostre prime impressioni: simile squilibrio, infatti, non solo deriva dall'evidente mancanza di un alto testo poetico, ma, se non erriamo, dall'eccesso sensitivo di questi attori, che si traduce in eccesso espressivo. Quando l'ispirazione si solleva, s'accende di strane luci, mitiche e mistiche, la forma, perfettamente adeguata alla sostanza, si effonde in echi sensazionali; seguono poi pause sconcertanti, nelle quali non sempre l'abilità ed esperienza tecniche riescono a sostituire quell'istintiva e composta armonia, quella pacata e placata serenità aduna fantasie e fantasmi in precise misure di spiriti e di ritmi, in strofe perfette. Questa sera un grottesco: « Il tesoro ».

| | | | | | |
|------------|----------|------------------|--|--------------|--------------------------------------|
| 1929.10.15 | Comoedia | Anno XI n. IX | | Giacomo Lwow | “Habima” il teatro d'arte ebraico |
|------------|----------|------------------|--|--------------|--------------------------------------|

Ora che viene per la prima volta in Italia la Compagnia del Teatro d'arte ebraico « Habima » può essere interessante ricordarne le origini.

Il teatro ebraico è comparso sui palcoscenici soltanto nell'ultimo quarto del secolo scorso, quando i costumi del « ghetto » vennero osservati con serenità coraggiosa dagli stessi scrittori ebraici e quando la rigida ortodossia aveva già subito qualche scossa sotto l'assalto della cultura generale. È nato contemporaneamente in Russia ed in America, ma si è sviluppato e giunto all'alto livello di un'arte potente e moderna solo dopo la guerra e la rivoluzione russa.

La Russia degli Zar fu sempre ostile a tutti i tentativi di creare l'arte nazionale dei popoli che facevano parte dell'immenso Impero. Durante il regime zarista c'era in Russia un antisemitismo

feroce. Agli ebrei era proibito persino entrare in molte parti della Russia. Essi non potevano abitare né a Pietroburgo, né a Mosca, né nei distretti settentrionali. In queste condizioni tutti i tentativi di creare il teatro ebraico non ebbero fortuna ed il migliore scrittore ebraico di teatro Giacomo Gordin, fu costretto ad emigrare in America dopo terribili *progroms* nel 1895. Caduto il potere zarista cominciò il rinascimento della cultura dei popoli dell'ex-impero, come gli ebrei, i georgiani, gli armeni, etc.

Nel 1917 un gruppo di fanatici giovani ebrei volle realizzare l'antico sogno e si rivolse al celebre Stanislavski, creatore e direttore del Teatro d'Arte di Mosca, il quale promise tutto il suo appoggio, e lo diede poi in maniera tangibile concedendo al nascente teatro il contributo del suo più geniale e prediletto allievo, Eugenio Wachtangoff, che assunse le redini del nuovo movimento.

Sotto la guida di Wachtangoff i giovani attori hanno iniziato un grande lavoro. Il Wachtangoff non voleva nel nuovo teatro i dilettanti o i « bambini-prodigio ». Egli voleva educare i veri attori, tecnicamente bene preparati, con una buona cultura teatrale e generale. E per dieci ore al giorno faceva loro studiare la tecnica della recitazione, la impostazione della voce, la ginnastica e persino dei veri esercizi acrobatici.

Erano quelli i tristi e difficili giorni del così detto periodo del bolscevismo militare, quando tutta la Russia era colpita dalla carestia, e quando mancava tutto e la vita era ridotta alle forme più primitive. Gli attori del teatro non si scoraggiarono e, fedeli al loro sogno d'arte, si sottoposero a tutte le fatiche per riuscire, lavoravano giorno e notte nel teatro non riscaldato, non prendendo altro cibo che un paio di aringhe marce.

La formidabile forza della loro volontà, sostenuta dallo slancio di Wachtangoff, vinse tutti gli ostacoli e portò al trionfo. Dopo un anno di lavoro preparatorio, il teatro ebraico presentò al pubblico il suo primo spettacolo: tre commedie e un atto degli autori ebraici Peretz, Kaznelson e Bercovitch.

Lo spettacolo ebbe successo, ma il direttore non era completamente soddisfatto e continuò a provare il mistico e profetico dramma di An-Sky: « Dibuk ». Egli era già sofferente di una terribile malattia: un atroce e incurabile cancro. Non poté assistere alle ultime delle cento e due prove e si provò a dirigere dal suo letto per mezzo di sostituti.

In queste condizioni si giunse alla prima rappresentazione della leggenda drammatica « Dybuk » che ebbe luogo il 31 gennaio 1922. Il successo fu entusiastico.

Nella triste camera da letto che doveva poi diventare camera mortuaria, Stanislavski portò la lieta notizia del trionfo ma, il Wachtangoff pensava già all'al di là.

Il Wachtangoff sarebbe giunto alle più elevate vette dell'arte se la morte non lo avesse rapito troppo presto. Vissuto appena 36 anni, occupò uno dei primi posti nel teatro russo. Egli possedeva una « viscreatrix » rude e potente. In uno dei piccoli teatri chiamati Studi sperimentali, creati dal « Teatro d'arte » il Wachtangoff ideò nella messa in scena della « Principessa Turandot » di Carlo Gozzi che un anno fa ha entusiasmato e sbalordito la Parigi intellettuale e raffinata.

Ma la più grande vittoria di Wachtangoff fa la messa in scena di « Dybuk », per realizzarla, il direttore volle vicino a sé il grande pittore Natan Altman e il coltissimo compositore e critico musicale Enghel, morto pochi anni fa in Palestina. Coadiuvato da essi il « régisseur », con il potente ritmo dell'azione scenica animata dai balli e dai canti, riuscì a dare il vero senso del mondo ultraterreno, del mondo misterioso delle ombre.

Con mezzi semplici il direttore seppe ricostruire lo strano, mistico ambiente dove i profeti son vicini ai mercanti, ai mendicanti, ai sensali di matrimonio, ai macellai. La leggenda di Ansky, è piena di misticismo. La figura centrale è un vampiro, un « incubus », un fantasma, che entra nel corpo di una giovane ragazza, Lea, il cui fidanzato è morto. In questa leggenda c'è un forte sapore di « kabala » medioevale, di sortilegi; e tutto ciò sullo sfondo della vita di una piccola città ebraica.

Come ha saputo il Wachtangoff mescolare nel quadro il crudo naturalismo di Stanislavski e il simbolismo russo-tedesco! Nelle semplici scene, quasi costruite, nelle magnifiche truccature dei personaggi c'è un po' di tutto: dal « Franz Hals » al « doganiere Rousseau »!

Come ho detto, il successo fu clamoroso. Una volta assistettero ad uno spettacolo di « Habima » Massimo Gorky e il celebre basso Teodoro Scialapin. Ne rimasero talmente sbalorditi e affascinati che proclamarono « Habima » il migliore teatro del mondo.

La morte di Wachtangoff non fiaccò le forze dei fanatici attori di « Habima ». Altri direttori di valore, come Mcedeloff, Versciloff, Dikij – tutti del Teatro d’Arte – hanno continuato il lavoro di Wachtangoff ed hanno messo su i lavori ebraici « Golem » di Leivik, « L’Ebreo Errante » di Pinsky, « Il tesoro di Scholem-Aleichem », e alcuni capolavori del teatro classico e moderno, come « La corona di Davide » di Calderon della Barca, il « Diluvio » di Bergher, ecc.

Il Teatro divenne poi un istituto sociale e culturale e il suo valore venne confermato durante la *tournee* in Europa ed in America e durante la permanenza in Palestina. Tutti i grandi critici hanno notato la profonda umanità, la freschezza, la semplicità e la sua raffinatezza. Il celebre direttore tedesco Max Reinhardt ha detto: « Questa è un’arte superiore, un’arte sacra. Questo teatro è un miracolo! ». « Habima » (« Habima » è una parola ebraica che significa arte) recita in lingua antica ebraica e « hbraisch », la lingua classica, che è molto bella. Ma la recitazione è piena di così espressiva e potente mimica che anche lo spettatore che non intende la lingua capisce l’argomento. I canti e i balli danno allo spettacolo un incanto speciale con la loro nostalgia orientale e con il loro ritmo.

| | | | | | |
|------------|---------------------|--|-------|---------------|-------|
| 1929.10.16 | Corriere della Sera | | Dybuk | Renato Simoni | Dybuk |
|------------|---------------------|--|-------|---------------|-------|

Dybuk è considerata una delle più originali e significative opere del teatro ebraico; certo è un dramma di singolare suggestione e bellezza, dove il reale è circondato dall’ombra del mistero, e ora ne emerge appassionato e grottesco, ora vi si perde funebre e pauroso. Quest’opera fu tradotta, si può dire, in tutte le lingue, ma è curioso osservare che tra versione e versione c’è una notevole diversità di particolari. Quella italiana di Goldfischer e De Benedetti ha molta lode da chi è in condizione di paragonarla al testo originale.

Secondo una teoria cabalistica è dybuk l’anima di chi è morto maledetto. Non può reincarnarsi in un creatura nascente, ma solo invadere il corpo già vivo della persona che amò di più nella vita. Dybuk è l’anima di Chanam, morto in grave peccato. Il padre suo, Nyssen, aveva, prima che Chanam venisse alla luce, stretto un patto col suo ricco amico Sender: se essi avessero avuto figli di sesso diverso, giuravano di unirli in matrimonio. Ma, morto il padre Chanam, Sender, che aveva avuto la casa allietata dalla gentile presenza di una figliola, Lea, obliò la promessa, solo intento a trovare un genero dovizioso come lui. Chanam, intanto, cresciuto in quella speranza, divenuta fiamma d’amore, aveva, macerandosi coi digiuni, chiesto ai libri del più ardente misticismo i modi, le virtù, la potenza di ottenere in moglie l’adorata fanciulla e s’era profondato nella Cabal, che rapisce l’anima nel cielo dei sogni, disposto a chiedere alle nere forze del male quell’aiuto e quella vittoria che Iddio gli negava. Ma quando apprende che Lea è fidanzata, piomba a terra, morto, in una vecchia oscura sinagoga, dove consumava i suoi giorni impallidendo nelle meditazioni.

L’anima sua, errando disperata, s’è impossessata del corpo di Lea. Quando il promesso sposo scelto da Sender giunge per le nozze, Lea è già in preda all’ossessione. In lei l’anima infelice di Chanam si divincola e grida e comanda. Il fidanzato è respinto, tra il terrore dei parenti. Per salvar la ragazza, essi ricorrono a un sant’uomo, al vecchissimo Asriel, rabbi di Micopol. Costui ordina che si faccia un processo. Cita davanti al suo tribunale l’ombra del padre di Chanam, e da essa ha la conferma del giuramento reciproco, del patto violato. Il vecchio santo chiede che il orto perdoni all’amico malfido; ma non ottiene nessuna risposta. Intima allora all’anima di Chanam di abbandonare il corpo di Lea. Sotto il potente esorcismo, Chanam obbedisce; ma Lea muore; e l’anima sua e quella del giovane che l’amava tanto, si ricongiungono, secondo il patto.

Questo è il nudo racconto; ma i tre atti sono ricchi di una vita caratteristica, palpitante e brulicante nella penombra; e di tipi, e di passioni, e di una poesia intensa e di strane costumanze sulle quali si riflettono bagliori magici che muoiono in una mesta fosforescenza.

La Compagnia del teatro ebraico ha recitato il dramma in modo singolarmente interessante. Abbiamo visto ieri sera una schiera di attori ammirabili, tra i quali, per la forza dell'espressione, per il ricco pathos, per la bellezza della recitazione, campeggiarono la signora Rowina, attrice davvero eccellente, il Friedland, notevolissimo per l'appassionata malinconia e per una specie di lucido spasimo delirante, di grande effetto, e il Tschemerinsky e il Beniamini e il Bertonoff e il Gnessin. Ma, in verità, bisognerebbe nominarli tutti; ché ogni personaggio, anche minimo, anche semplice frammento di una complessa e animata unità corale, si presentò con tratti nettamente incisi. Si è sentita la presenza spirituale d'un grande direttore, al quale però, molto ammirando, si possono fare degli appunti: quello d'aver sopra tutto fatto predominare il ritmo, e, per questa ricerca del ritmo, impresso ai gesti un carattere secco e definito di scatti; e d'aver diminuito un poco la commozione intima del dramma, per raggiungere una più grande e stupenda forza d'espressione. Doveva mancare a questo creatore di gruppi e di movimenti bellissimi, d'un rilievo contorto, tra comico e tragico, che fa pensare a certe maschere e a certe stampe giapponesi, il dono della misura, pregio armonioso dei Latini.

Nessun episodio secondario egli ha subordinato ai principali. A ciascuno a dato uno sviluppo di movimenti, di danze e di canti completo, ottenendo risultati superbi; ma qualche sospensione, qualche sottinteso, qualche scorcio, avrebbero aumentato il nostro piacere. Ci deve essere una gerarchia anche nelle scene, e, alle più significanti, le altre vanno un poco sacrificate. In questa interpretazione di *Dybuk* v'è lo sforzo e lo sfarzo di una fantasia inesauribile che cerca in ogni battuta il pretesto di ardite composizioni. L'appunto che si fa è, dunque, se mai, di troppa ricchezza.

Ieri, al Manzoni, il pubblico ascoltò con grande attenzione e, se del dramma, recitato in una lingua che suppongo incomprensibile per la maggioranza degli spettatori, non potè travedere che le linee sommarie, ammirò la vita e la novità e la perfezione dei quadri, gli effetti scenici ottenuti con artistica ingegnosità, la belle musiche sinagogali e le tipiche danze. Gli applausi furono insistenti alla fine d'ogni atto. ma gli attori, secondo il loro costume, non vollero presentarsi che dopo l'ultimo, più volte, tra fervidi applausi.

| | | | | | |
|------------|---------------------|--|-----------|---------------|-----------|
| 1929.10.20 | Corriere della Sera | | Il tesoro | Renato Simoni | Il tesoro |
|------------|---------------------|--|-----------|---------------|-----------|

Magnifico spettacolo. Era da prevedere che gli elementi di verità un poco ironizzata e deformata dalla stilizzazione, che furono notati in altre interpretazioni di questa Compagnia, avrebbero raggiunto una grande forza di espressione nell'aperta comicità e nella libertà assoluta della farsa.

Quale valore abbia questo *Tesoro*, di Cholem Alelkom non posso dire, essendomi limitato a vederlo. La trama, per quello che ne ho capito, mi pare puerile. In una piccola comunità israelitica della Russia, le generazioni si sono trasmessa la credenza che Napoleone abbia sepolto un tesoro nel cimitero locale. Il figlioletto c'un cambiavalute del villaggio trova, per caso, una moneta d'oro del Primo Impero, perduta da una vecchia. Quando quella moneta luccica nelle mani del ragazzo, tutto il paese crede che egli abbia scoperto il nascondiglio del tesoro famoso. Lo interrogano con ogni blandizia; ma il monello frigna, strilla, fa sberleffi e non parla; tanto più che suo padre gli comanda di tacere. Gli permetterà di svelare il grande arcano solo se il ricco mercante Levi Mosgovi concederà a lui, vedovo, la fresca e gaia figliola per moglie. Supplicato, circuito dai suoi compaesani, Mosgovi cede e promette. Ma la sua figliola è amata da un giovane ebreo reduce dall'America. Costui per mandare a monte le goffe nozze progettate e sposare la cara giovinetta,

ordisce una lugubre burla. Nel cimitero dove tutti gli ebrei si recano, di notte, a scavare tra le tombe, in cerca dell'oro, simula la voce dei morti e ottiene che il cambiavalute spaventato rinunci alla troppo giovane fidanzata. Così il sogno dei due giovani si compie; e, quando albeggia, tra quelle pietre sepolcrali, si scatena una gaia sarabanda. Balli e canzoni.

Tale vicenda serve da pretesto a una serie di quadri bellissimi, dove i cenci accordano in modo piacevolissimo la loro policromia. In questa interpretazione, tutto è intensamente, quasi violentemente, teatrale. Le sole cose non dipinte sono, si può dire, le scene, ridotte a sfondi di una tinta sola, con pochi e sintetici spezzati praticabili. Il resto, le faccie e i vestiti, son pennelleggiati largamente, bizzarramente, con curiosa screziatura. Molti ritengono che per questo, e per la vivacità un po' acrobatica dei movimenti, e per la tumultuosa recitazione, la rappresentazione del *Tesoro* si ricongiunga alla commedia dell'arte. Non lo credo. C'è in essa, non la spontaneità sbrigliata delle maschere, ma la convulsione della disciplina. Si sentono, nella maniera più gradevole, la preparazione, la scaltrezza e il perfezionamento dell'artificio. Se mai, lo ripeto, bisogna pensare al teatro giapponese, dove i volti non sono truccati per figurare un carattere, ma pitturati per fermare, più decisa, più duratura, più snaturata, la smorfia della beffa, della truculenta, dell'ira e del patimento, e dove la figurazione coreografica è attenuata, ma non soppressa, in ogni gesto, e ne forma, per così dire, il disegno e, insieme, l'alone. La concertazione, nello spettacolo di ieri sera, ha avuto il predominio sulla recitazione individuale. Sono i gruppi, che il direttore ha cercato; e, per comporli, ha modellato quella sostanza viva, quei corpi, quelle faccie, quelle stoffe sbrindellate, che aderivano alla fantastica realtà dei personaggi, e parevano intagliate sopra di essa. Ci furono momenti in cui avveniva una specie di rapida e breve fulminazione dei gesti, e appariva un festone di atteggiamenti caricaturali, inchiodati quasi nello spasimo della loro giocondità, d'un grande sapore satirico e grottesco. Per certi sbattimenti della luce, i volti, impastati di colori, parevano incisi nel legno duro, lucido e variopinto. Dopo un secondo, quel fregio un poco faunesco si discioglieva in una teoria circolante concitata, si rompeva in saltazioni svelte, in pirriche sonore, tra canti e musiche piene di carattere. Certo questo è portare gli attori fino alla linea ultima che li divide dai clowns e dagli eccentrici; ma a questa linea essi s'arrestarono, restando, con equilibrio difficile e ardito, nel territorio dell'arte.

Tra gli interpreti di ieri nomino alcuni, certo di dimenticare molti egualmente degni di lode: il Tschemerinsky, il Bertonoff, il Klatzkin, il Gnessin, il Finckel, il Bruck, il Beniamini, il Winiar e le signore Winiar, Lubitsch, Robins e Judelewitsch.

Anche ieri sera, al Manzoni, gli applausi furono molti e convinti.